Venceslas KRUTA
Dario BERTUZZI



La cruche celte de BRNO

Éditions FATON

Venceslas KRUTA
photographies de Dario BERTUZZI

La cruche celte de BRNO

Chef-d'œuvre de l'art
Miroir de l'Univers

Éditions FATON



IN MEMORIAM

MUDr Vladislav Otto KRUTA
(Bělá pod Bezdězem 27.6.1908 - Brno 6.9.1979)

Emmy KRUTA née BAHUAULT
(Saumur 11.8.1910 - Brno 12.2.2001)

MUDr Vladislav KRUTA
(Prague 1.2.1949 - Brno 6.12.2006)

Roberto PRADELLI
(3-7-1971 - 29.10.2007)

Responsable d'édition : Louis Faton
Auteurs : Venceslas Kruta (textes) - Dario Bertuzzi (photographies)
Mise en page : Dario Bertuzzi et Vincent Monod
Cet ouvrage a été imprimé et relié en France le 4e trimestre 2007
par l'Imprimerie Loire Offset Plus à Saint-Étienne

25, rue Berbisey 21000 Dijon - Tél. 03 80 40 41 35
Site internet : www.faton.fr - courriel : infos@faton.fr
ISBN : 978-2-87844-097-3

Photo de couverture :
Cruche de Brno, détail de la résille qui ornait la panse de l'objet (77, 138-139)

Sommaire



Avant-propos

Ce livre est le fruit de la rencontre de deux personnes aux parcours très différents avec un chef-d'œuvre créé il y a vingt-trois siècles par les Celtes du cœur de l'Europe. Pour le plus âgé des deux, la fascination exercée par cet objet exceptionnel remonte à une cinquantaine d'années. Il terminait alors des études d'archéologie, de langues classiques et d'histoire ancienne et préparait une thèse sur les collections antiques du Musée Morave de Brno. En travaillant au département de numismatique de cette institution, il avait été attiré par l'étonnante vigueur et les qualités esthétiques de monnaies gauloises, notamment celles des Parisii. La découverte d'une affinité avec un monde qui unissait dans un lointain passé les patries de ses parents généra ainsi une curiosité pour son art qui ne cessa de croître depuis et ne s'est toujours pas éteinte.

Les garnitures de Brno-Maloměřice étaient alors exposées de manière invraisemblable sur un joug en bois. Malgré l'incohérence de l'installation, elles irradiaient la force inquiétante que ressent toute personne qui les découvre.

La conviction qu'au-delà de ses qualités formelles l'œuvre exprimait un message d'une importance adéquate et qu'il s'agissait de la création exemplaire d'un art à son apogée qui ne pouvait être apprécié en se fondant sur les critères de l'art classique, n'a cessé de se renforcer au fur et à mesure de la découverte de cet aspect de la civilisation des Celtes. L'amicale et fructueuse collaboration avec Paul-Marie Duval représenta dans cette démarche une étape décisive.

Obtenir que la garniture du bec de la cruche de Brno devienne en 1991 le sujet de l'affiche de la grande exposition consacrée aux Celtes par le Palazzo Grassi de Venise, ainsi que celui de la couverture de son catalogue, fut un pas décisif dans la divulgation du chef-d'œuvre auprès du grand public. Il apparut alors clairement que son impact était non seulement la conséquence de ses indiscutables qualités artistiques mais qu'il devait aussi beaucoup à la qualité du cliché, capable de capter l'attention et d'exprimer sa nature envoûtante, mystérieuse et déconcertante. Pour pouvoir communiquer intégralement au public cette œuvre emblématique, il fallait donc non seulement compléter son analyse mais disposer d'une couverture photographique adéquate. De clichés qui soient non seulement techniquement irréprochables et suffisamment descriptifs, mais qui soulignent également avec délicatesse, sans verser dans des excès interprétatifs, la substance de l'œuvre.

Il y a quelques années, la rencontre d'un photographe, à la notoriété déjà bien établie dans le difficile domaine de la photographie publicitaire, a fourni l'occasion attendue depuis longtemps. Il trouva dans l'art celtique un champ idéal où appliquer un savoir-faire, une sensibilité et une capacité d'investigation visuelle peu communs.

Devenue récemment la vedette de plusieurs expositions internationales, la cruche de Brno s'imposait prioritairement à notre attention. Ce livre illustre par son cas notre fructueuse collaboration sur l'art des Celtes. Ses traits profondément originaux en font un des domaines les plus fascinants de notre passé européen, un accès privilégié à l'imaginaire, à l'univers spirituel de nos lointains ancêtres.

Nous souhaitons au lecteur qu'il y trouve autant de plaisir que nous.

Venceslas Kruta — Dario Bertuzzi

Page 2.
Cruche de Brno, applique en forme de masque humain qui ornait la panse de l'objet (74-75).

Page de gauche.
Cruche de Brno, détail de la garniture du bec tubulaire (58-59).



Les Celtes et leur art, des origines au IIIe siècle avant J.-C.

Qui étaient les Celtes et d'où sont-ils venus ?

Le nom des Celtes est aujourd'hui le dénominateur commun de langues utilisées dans leur quotidien par quelques deux millions d'individus des confins atlantiques de l'Europe. Bretons, Gallois, Irlandais et Écossais, oppressés depuis des siècles par les grandes langues nationales utilisées par l'administration, les élites et la presse, ont réussi à les maintenir. Rejetées et stigmatisées pendant longtemps comme reflets de l'ignorance, elles sont aujourd'hui fièrement revendiquées comme témoins d'une ascendance qui remonte aux racines de l'histoire européenne. Des centaines de milliers de personnes se rassemblent pour communier aux accents de la musique celte, rejeton étonnamment vital d'un folklore bien ancré dans la tradition et riche en couleurs. Tout le monde connaît le tartan écossais, tissu définitivement intégré dans nos modes vestimentaires. Sa large diffusion remonte au XIXe siècle, mais ses témoins les plus anciens ont près de trois mille ans et proviennent d'un milieu celtique. Il existe un art décoratif celte, élaboré lui aussi pendant le « renouveau celtique » de l'époque victorienne. Il s'inspira alors surtout de l'art chrétien du Moyen âge irlandais, aux entrelacs compliqués peuplés d'animaux. La tradition proprement celtique s'y mêle aux influences de l'art germanique, véhiculées par les Saxons, les Vikings et autres envahisseurs de même souche. Il y a également la tradition arthurienne, commune à la culture chevaleresque des élites médiévales, des terres d'Ibérie aux îles de l'Atlantique, de la Sicile aux rivages de la Baltique. On ne peut évidemment oublier le succès des pastiches ossianiques de Macpherson qui alimentèrent le mouvement romantique par l'esprit qu'Ernest Renan avait qualifié en 1854 de « poésie des races celtiques ». L'image des Celtes que nous percevons aujourd'hui est donc principalement l'assemblage assez disparate d'éléments isolés désormais de leur contexte.

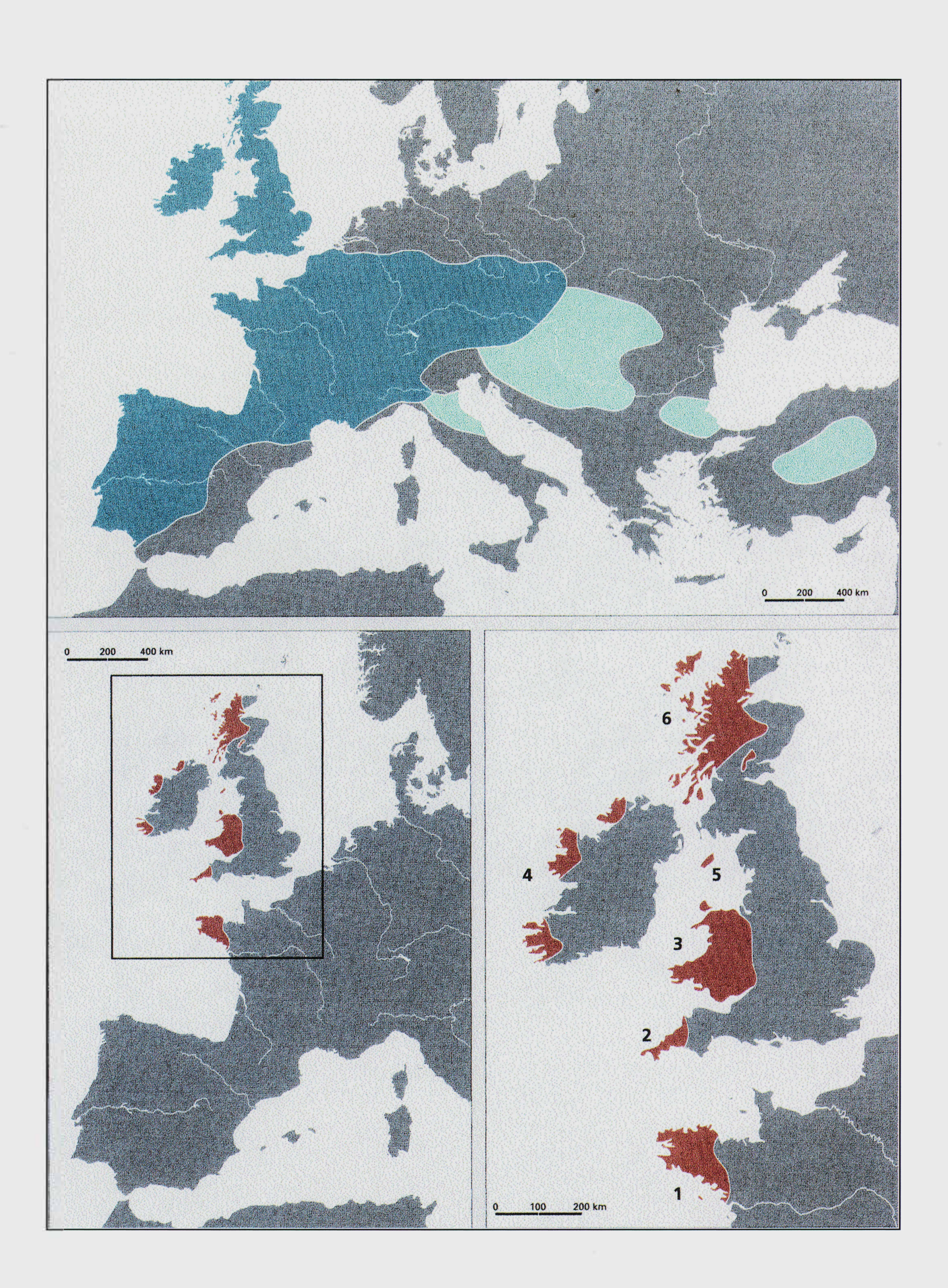
Les anciens Celtes, connus grâce aux textes des auteurs grecs et latins et aux vestiges archéologiques de leur présence, constituaient la population prédominante dans un espace géographique qui s'étendait au IIIe siècle av. J.-C., époque de leur extension maximale, des îles et littoraux de l'Océan jusqu'aux Karpates et aux rivages de la Mer Noire, de l'Apennin à la limite méridionale des grandes plaines du nord de l'Europe et incluait même les plateaux d'Anatolie en Asie Mineure. Il s'agissait d'une mosaïque de peuples qui avaient en commun l'appartenance de leurs langues à une même famille de souche indoeuropéenne et l'essentiel d'une religion de même origine. La présence, durable ou temporaire, de populations de langue celtique dans vingt-deux pays de l'Europe actuelle est confirmée également par la toponymie, l'étude des noms de lieux.

Cette présence diffuse des Celtes ne peut être expliquée uniquement par une expansion qui aurait précédé de peu leur émergence historique vers le milieu du dernier millénaire avant J.-C. C'est désormais deux mille ans auparavant, vers le milieu du IIIe millénaire av. J.-C., que semble pouvoir être située la scission des groupes de souche indoeuropénne, installés depuis quelques siècles dans les vastes territoires qui s'étendent de la Baltique au Danube et au Rhin. Cette scission conduisit vers le milieu du millénaire suivant à la formation de deux grands ensembles que distinguent notamment les formes des poteries. Elles reflètent probablement l'appartenance à deux familles ethniques : les ancêtres directs des Germains au nord, ceux des Celtes au sud.



Le torque des Jogasses à Chouilly (112) porte deux têtes issues de la transformation de palmettes réunies par une esse.
C'est un cas exemplaire de la capacité des artistes celtes à créer des images polyvalentes, où l'humain, le végétal et le symbole deviennent indissociables.

Page de gauche.
Cruche de Brno, détail du « dragon » à tête de griffon qui orne le couvercle (54).


0 200 400 km
0 200 400 km
6
4
5
3
2
1
0 100 200 km

L'émergence historique des Celtes

Deux nouveaux faits permettent aux Celtes de sortir vers la fin du VIIe siècle av. J.-C. de l'anonymat des peuples sans écriture : l'adoption de l'écrit pour enregistrer leur langue, l'apparition de leur nom chez des auteurs grecs. Tous les deux sont la conséquence de l'intensification des contacts entre le monde urbanisé grec et étrusque et les communautés celtiques.

L'adoption de l'alphabet étrusque par des populations de la Lombardie et du Piémont actuels, caractérisées par la culture archéologique à laquelle a été rattaché le nom du site de Golasecca, à la sortie du Tessin du lac Majeur, a permis d'identifier leur langue comme une forme de celtique et de démontrer ainsi leur très ancien enracinement local. On peut en effet suivre leur ascendance au moins jusqu'à la fin du IIe millénaire.

Quant aux auteurs grecs, ils devaient connaître les Celtes dès le VIe siècle av. J.-C., mais nous ne possédons de cette époque que des citations intégrées dans des textes bien plus récents. Le premier auteur sûr est Hérodote, le « Père de l'histoire », qui situe les Celtes près des sources du Danube et de la côte du sud-ouest de l'actuel Portugal. Il réunit apparemment ici des informations de sources différentes sur des populations de même souche mais culturellement différenciées. En effet, les Celtes des sources du Danube correspondent à ceux que l'archéologie a identifiés comme ancêtres des envahisseurs de l'Italie, tandis que le nom de *Celtici* (en grec *Keltikoi*) s'est perpétué dans la région du Cap Saint Vincent jusqu'à l'époque romaine.

On ne peut trancher définitivement aujourd'hui la question de l'origine des populations celtiques, mais on peut considérer comme acquis qu'il y avait au VIe siècle av. J.-C. au moins trois groupes qui parlaient des langues de la famille celtique mais étaient culturellement distincts : les Celtes de la culture dite de Golasecca de l'actuels Piémont et Lombardie, ancêtres directs des Insubres et de peuples circonvoisins ; les groupes transalpins du faciès centre-occidental de la culture dite hallstattienne, ancêtres des Celtes qui entrèrent dans l'histoire avec l'invasion de l'Italie ; enfin, les Celtes de la péninsule Ibérique. Il est actuellement impossible de le démontrer avec certitude, mais des populations de langue celtique devaient habiter également alors depuis longtemps les îles Britanniques et d'autres régions du littoral atlantique.

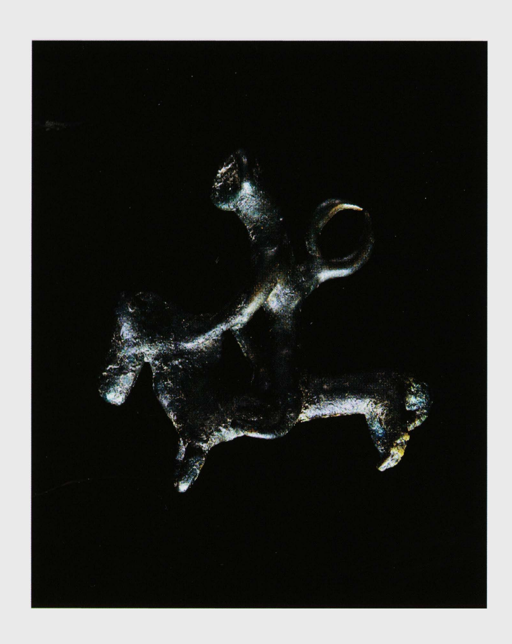
La formation de l'Europe celtique fut donc un processus très long, engagé bien avant le VIe siècle avant J.-C. : au moins une partie des cultures anonymes de la fin de l'âge du Bronze et du début de l'âge du Fer de l'Europe centrale et occidentale devraient appartenir à des populations parlant une langue de la famille celtique. C'est ce qu'indique la continuité indiscutable du peuplement qui peut être observée dans la plupart de ces régions depuis la seconde moitié du IIe millénaire av. J.-C., ou même la fin du millénaire précédent, jusqu'à l'émergence des Celtes historiques de culture dite laténienne, d'après le site suisse de La Tène. Ainsi, en Bohême, une ligne de démarcation très nette sépare le long de l'Elbe, dès la seconde moitié du IIe millénaire, les villages de la culture dite de Knovíz de ceux du complexe culturel septentrional limitrophe connu sous le nom de Lusacien. Cette ligne devrait correspondre à la frontière nord des lointains ancêtres des Celtes autochtones de cette région, les Boïens.

Les échanges entre les Transalpins et le sud sont abondamment attestés par la diffusion d'objets d'origine méditerranéenne, découverts principalement dans les riches sépultures des « princes » indigènes : poteries fines et vases en bronze de fabrication grecque ou étrusque, meubles et tissus de prix, ainsi que des objets



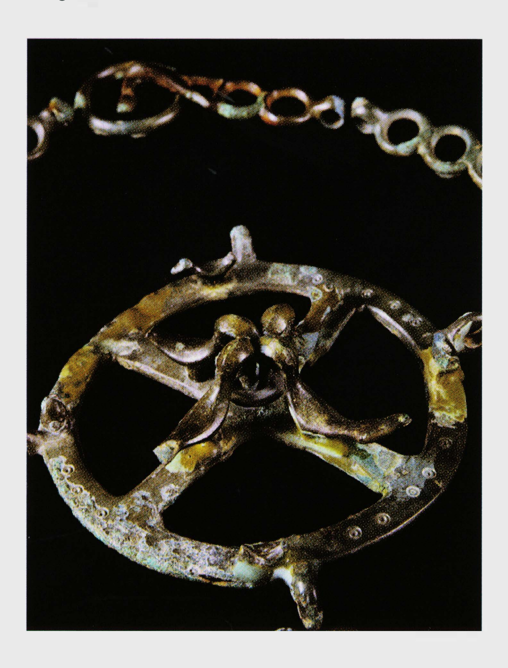
L'enseigne militaire en forme de lance de Fère-Champenoise (113) est ornée d'ajours circulaires formant des groupes de trois, un chiffre qui était chargé pour les Celtes de signification symbolique. Sa présence était censée augmenter la force magique de l'emblème.

Page de gauche.
En haut. Carte de l'extension du monde celtique au IIIe s. av. J.-C. : à l'ouest (coloration plus dense), les territoires peuplés avant l'expansion historique des IVe -IIIe s. av. J.-C. ; en Italie et de la cuvette des Karpates jusqu'à l'Asie Mineure, les régions occupées suite à ces mouvements décrits par les textes (coloration claire).
En bas. Les langues celtiques contemporaines ou éteintes après le XVIIe s. : 1. Breton (4 parlers brittoniques introduits de Grande-Bretagne au Ve s.) ; 2. Cornique (éteint vers la fin du XVIIIe s.) ; 3. Gallois (survivant de langues brittoniques parlées jadis jusqu'à l'Écosse) ; 4. Irlandais (gaélique) ; 5.Mannois (gaélique éteint après le milieu du XXe s.) ; 6. Écossais (gaélique des Hautes Terres et des Hébrides).



Cette pendeloque en bronze en forme de cavalier ithyphallique trouvée en Bohême est une représentation de la divinité solaire, source de vie. L'aspect humain et l'avatar animal, le cheval, se trouvent ici associés dans une même image. VII[e]-VI[e] s. av. J.-C. Prague, Musée National.

La ceinture féminine en bronze de Nemějice en Bohême, du VI[e] s. av. J.-C., porte en son centre une roue solaire associée à des oiseaux, un des sujets les plus fréquents depuis l'âge du Bronze. Prague, Musée National.



identifiés comme produits par les Celtes de Golasecca ou les Vénètes de l'Adriatique. Cet aspect des relations celto-méditerranéennes a été très attentivement étudié et considéré, à juste titre, comme le reflet archéologique d'influences déterminantes pour le processus de formation de la culture laténienne, L'association établie entre des contacts dont l'intensité était mesurée d'après la quantité et la qualité d'objets importés livrés par les sépultures dites princières donne cependant une image incomplète du processus de formation de la culture laténienne. Il en exclut en effet les régions où n'ont pas été découvertes des tombes princières. Le cas le plus évident est celui de l'Armorique, où peut être observée, au moins depuis le début du V[e] s. av. J.-C., la mutation autonome d'un faciès du premier âge du Fer, sous l'effet direct d'influences d'origine nord-italique, véhiculées probablement par le trafic de l'étain. Une situation analogue peut être constatée à l'est, aux confins occidentaux de la cuvette karpatique. Là aussi peut être distingué un foyer autonome.

Au lieu d'attribuer les traits unitaires de la culture laténienne à sa diffusion à partir d'un noyau central, situé dans l'aire de principale de concentration des tombes dites « princières », il semble préférable d'y voir le résultat de l'impact diffus d'influences méditerranéennes de même nature sur des populations qui y réagissaient de manière similaire. L'existence d'une pensée religieuse bien structurée et commune au moins dans ses lignes générales aux groupes celtiques en question peut expliquer la convergence des choix et des démarches, ainsi que l'extension et la permanence d'un répertoire iconographique, associé à la conception très originale de l'image que révèle l'étude de la production artistique.

La formation de la culture laténienne semble donc être l'aboutissement de plus d'un siècle de contacts entre les Celtes transalpins, les Grecs d'Occident, les Étrusques, les populations celtiques de la culture de Golasecca, les Vénètes et d'autres peuples cisalpins. Des sites tels que Závist en Bohême, avec sa superficie fortifiée d'une centaine d'hectares et son monumental sanctuaire central, témoignent dès la fin du VI[e] siècle avant J.-C. d'une tentative d'implantation d'agglomérations de type urbain en Europe intérieure. L'effort nécessaire pour la construction et les reconstructions successives de ce complexe fortifié atteste le degré d'organisation et de centralisation qu'avaient alors atteint certaines communautés celtiques.

Contrairement à une idée reçue, le V[e] s. av. J.-C. ne représente pas pour le monde des Celtes transalpins une période de bouleversements, de crise généralisée d'un système compromis, le début de mouvements de populations qui se seraient prolongés jusqu'à l'invasion historique de l'Italie. Bien au contraire, le V[e] siècle est une période de maturation, où tous les domaines que l'archéologie permet d'étudier montrent une amélioration étonnamment rapide des acquis antérieurs. L'étude des Celtes transalpins du V[e] s. av. J.-C. révèle un milieu stable, en plein essor économique, attaché aux traditions et densément peuplé. Ce n'est que vers la fin de ce siècle que peut être constatée dans un certain nombre de régions une rupture brutale. C'est également à ce moment qu'apparaissent les déséquilibres qui furent à l'origine de migrations de grande ampleur, évoquées par les sources antiques qui offrent pour la première fois des témoignages suffisamment explicites sur une partie des déplacements humains de l'Europe intérieure, ceux qui concernèrent directement les centres méditerranéens. On peut ainsi confronter pour la première fois les données textuelles, lacunaires mais sûres pour l'essentiel, aux témoins archéologiques de ces mouvements et de leurs conséquences.

Symboles, images et figures géométriques

Les lointains ancêtres des Celtes de la seconde moitié du IIIe millénaire av. J.-C. se distinguent des populations antérieures par une attitude très réservée envers la figuration. De manière générale, l'irruption des groupes de souche indoeuropéenne, originaires des steppes, dans le centre-est de l'Europe a eu comme conséquence l'effacement du répertoire symbolique et figuratif des millénaires précédents : la riche ornementation, peinte, gravée ou estampée des poteries, les idoles féminines ou masculines, les représentations d'animaux, sont remplacées par des décors géométriques sobres, réservés à certaines catégories de céramiques de prestige, notamment les gobelets dits « cordés » ou « campaniformes » qui accompagnent les défunts dans leurs dernière demeure. Ils soulignent la valeur symbolique de la consommation de boisssons, probablement fermentées, qui devait jouer un rôle important dans les croyance religieuse de ces populations. On y voit apparaître que très rarement, sur des formes basses de poteries, une disposition en croix ou en étoile qui peut être rattachée au symbolisme solaire.

Cette orientation thématique, la pauvreté du décor géométrique et la rareté de la figuration, caractérisent également une bonne partie du IIe millénaire dans les régions du centre-ouest de l'Europe où sont localisés les ancêtres des Celtes. Ce n'est que dans les derniers siècles de l'âge du Bronze, vers la fin du millénaire et le début du suivant, que l'on assiste à l'enrichissement progressif du répertoire. Les oiseaux aquatiques et autres symboles solaires se multiplient, répétés quelquefois d'une manière quasi obsessionnelle. On les trouve surtout sur des armes de prestige ou des récipients métalliques, à usage probablement cultuel.

Le second quart du dernier millénaire est sous le signe d'une progression du décor géométrique et de la figuration. On n'est pas encore en mesure de déchiffrer la signification des séquences de motifs – cercles, triangles et autres – gravés ou peints sur les poteries, à l'exception de certains, tels que l'esse ou le triscèle qui deviendront les deux principaux symboles du répertoire celtique de la seconde moitié du millénaire. Leur appartenance aux thèmes solaires paraît évidente : l'esse résume schématiquement le mouvement imaginaire de l'astre en spirale croissante et décroissante, au-dessus et au-dessous de l'horizon, d'un solstice d'hiver à l'autre ; le triscèle évoque peut-être les trois moments essentiels de son déplacement diurne vertical : le lever, le zénith et le coucher.

La roue solaire aux quatre rayons, représentation de l'ordonnance du monde en quatre parties – est, ouest, nord et sud –, les oiseaux, auxiliaires célestes de la divinité, ainsi que le cheval, attelage de son char mais aussi de plus en plus souvent son avatar, constituent l'essentiel du répertoire figuratif.

L'influence méditerranéenne explique probablement les rares apparitions de figures très schématiques d'un personnage tenant un instrument musical de type cithare, évocation de l'aspect apollinien de la divinité. On trouve aussi quelquefois l'association de la paire de chevaux de l'attelage du char à la barque du parcours nocturne, océanique, de l'astre et de la divinité qui l'incarne. L'idée sous-jacente, la dualité de ce dieu, diurne, céleste et lumineux d'une part, nocturne, océanique, souterrain et ténébreux de l'autre, sera elle aussi largement exploitée dans l'art celtique de la seconde moitié du dernier millénaire.

L'examen du répertoire de l'art hallstattien du second quart de ce millénaire révèle donc l'existence d'un système de pensée structuré, héritier des croyances de l'âge du Bronze, qui constituera le fondement de l'art celtique laténien. La continuité religieuse entre ces deux périodes est indiscutable. Rien ne permet toutefois de discerner à ce jour une spécificité celtique dans l'expression artistique du premier âge du Fer.



Objets en terre cuite à fonction symbolique, d'une tombe de Poděbrady en Bohême. On reconnaît la roue solaire, le triscèle, la feuille de chêne et un bouclier. VIe s. av. J.-C. Prague, Musée National.

Ce bassin peint en terre cuite d'une tombe de Straškov en Bohême, porte une ornementation géométrique caractéristique de l'art des Celtes du premier âge du Fer. VIIe-VIe s. av. J.-C. Prague, Musée National.





Influences méditerranéennes et naissance d'un nouvel art

Le développement des contacts avec le monde gréco-étrusque du nord-ouest de la Méditerranée, les échanges qui introduisent auprès des élites transalpines des objets de prestige, notamment des éléments du service à vin, conduisent pendant le second tiers du Vᵉ siècle av. J.-C. à une transformation radicale de l'expression figurative.

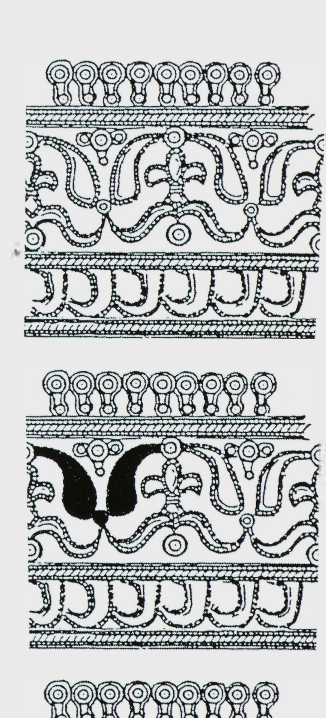
Les artistes qui travaillent pour les « princes » et leur entourage s'inspirent d'images empruntées aux objets importés, notamment des cruches et autres récipients du service à boisson d'origine principalement étrusque, pour élaborer des œuvres plus proches des croyances religieuses de leurs commanditaires. Ils choisissent soigneusement des sujets qu'il suffit de modifier légèrement pour leur donner une signification répondant à cette exigence.

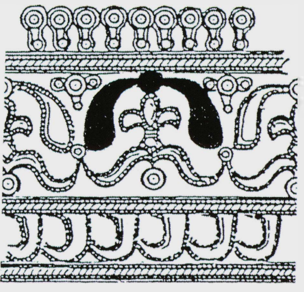
Un exemple particulièrement révélateur est fourni par la transformation de la frise de palmettes alternées à des fleurs de lotus. La palmette, symbole très schématique d'origine orientale de l'Arbre de Vie, est réduite à trois feuilles, de sorte à répondre au symbolisme ternaire qui constitue un des aspects récurrents et fondamentaux de l'art celtique. C'est cependant la transformation de la fleur de lotus qui illustre le mieux le mécanisme d'intégration d'emprunts au répertoire méditerranéen dans l'imagerie celtique. En effet, une modification à première vue insignifiante, l'adjonction d'un élément circulaire qui unit les extrémités des pétales, ouvre la possibilité d'une double lecture : soit celle d'origine, peu significative pour les Celtes, soit celle d'une double feuille qui s'élargit vers son extrémité arrondie. On peut sans difficulté y reconnaître la feuille très caractéristique du gui, parasite toujours vert d'arbres au feuillage caduc, particulièrement vénéré par les Celtes. Un passage de Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, XVI, 249-251) en témoigne : « Les druides [...] n'ont rien de plus sacré que le gui et l'arbre qui le porte, pourvu que ce soit un rouvre [...] déjà, par lui-même, l'arbre qu'ils choisissent pour les bois sacrés, et ils n'accomplissent aucune cérémonie religieuse sans son feuillage [...]. Ils regardent tout ce qui pousse sur ces arbres comme envoyé du ciel et y voient un signe de l'élection de l'arbre par le dieu lui-même. On trouve très rarement du gui croissant ainsi et, quand on en a découvert, on le cueille en grande pompe... » (trad. J. André).

Toujours vert sur des arbres dont les feuilles meurent et renaissent au rythme du cycle naturel des saisons, le gui devait être associé par les anciens Celtes aux mystères fondamentaux de la vie et de la mort. Il jouait probablement dans leur mythologie un rôle comparable à celui qui lui fut attribué chez les Germains : il est l'instrument de la mort de Baldr, le dieu solaire dont le retour marquera, à la fin des temps, le renouveau paradisiaque de l'Univers.

Le motif de la « double feuille de gui » fut donc employé depuis le Vᵉ siècle av. J.-C. comme attribut de l'une de leurs grandes divinités masculines, très vraisemblablement le dieu solaire invoqué sous le nom de Lug, le « Lumineux » dont il doit constituer, avec le chêne rouvre, l'avatar végétal. C'est en effet ainsi qu'il faut comprendre « l'élection de l'arbre par le dieu » évoquée par Pline.

Le cas de l'image du gui est non seulement révélateur de l'attitude des artistes celtes envers les modèles qu'ils empruntaient au répertoire méditerranéen, mais ouvre également le chemin de l'interprétation d'autres thèmes de même origine, notamment l'Arbre de Vie sous ses différentes formes ainsi que les sujets qui lui sont associés, par exemple la paire de gardiens monstrueux. On comprend mieux ainsi pourquoi le visage de la divinité peut être associé ou remplacé par le motif végétal, palmette ou double feuille de gui.



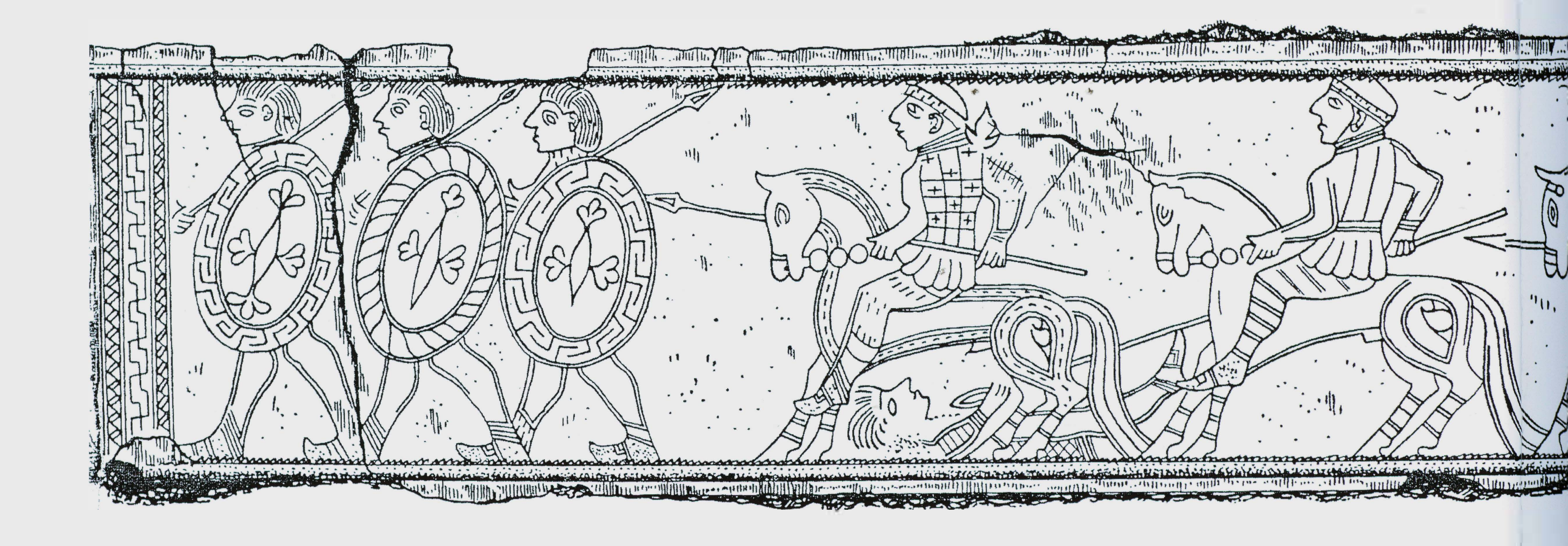


La transformation de la fleur de lotus du répertoire ornemental méditerranéen en double feuille du gui, illustrée par la garniture ajourée en feuille d'or d'une corne à boire de la tombe princière d'Eigenbilzen (Belgique). Seconde moitié du Vᵉ s. av. J.-C. Bruxelles, Musées du Cinquantenaire.

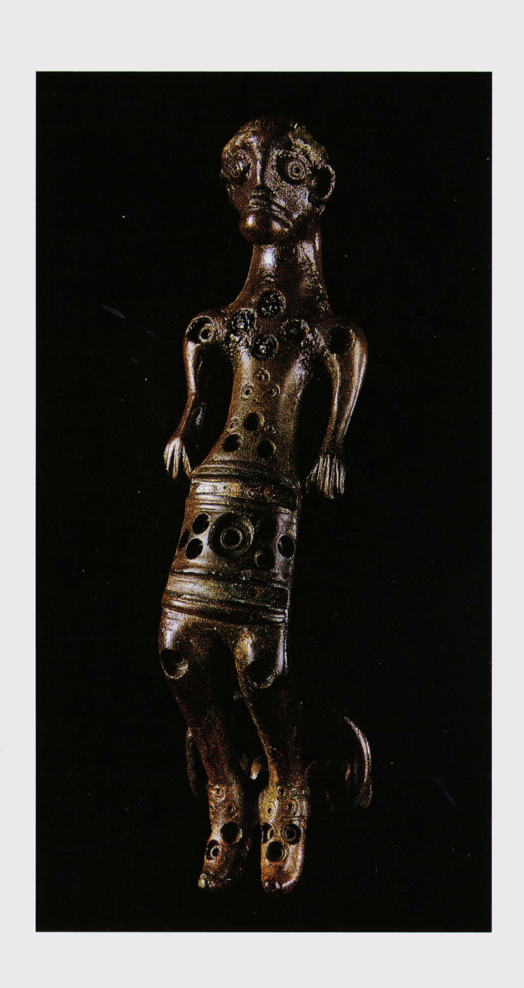
Page de gauche. La petite tête de Kšice (104), remarquable par sa taille miniature, témoigne du niveau technique et artistique élevé de son créateur.

Détail de la fibule de Port-à-Binson (106), avec la tête de la divinité encadrée par la « double feuille de gui ».



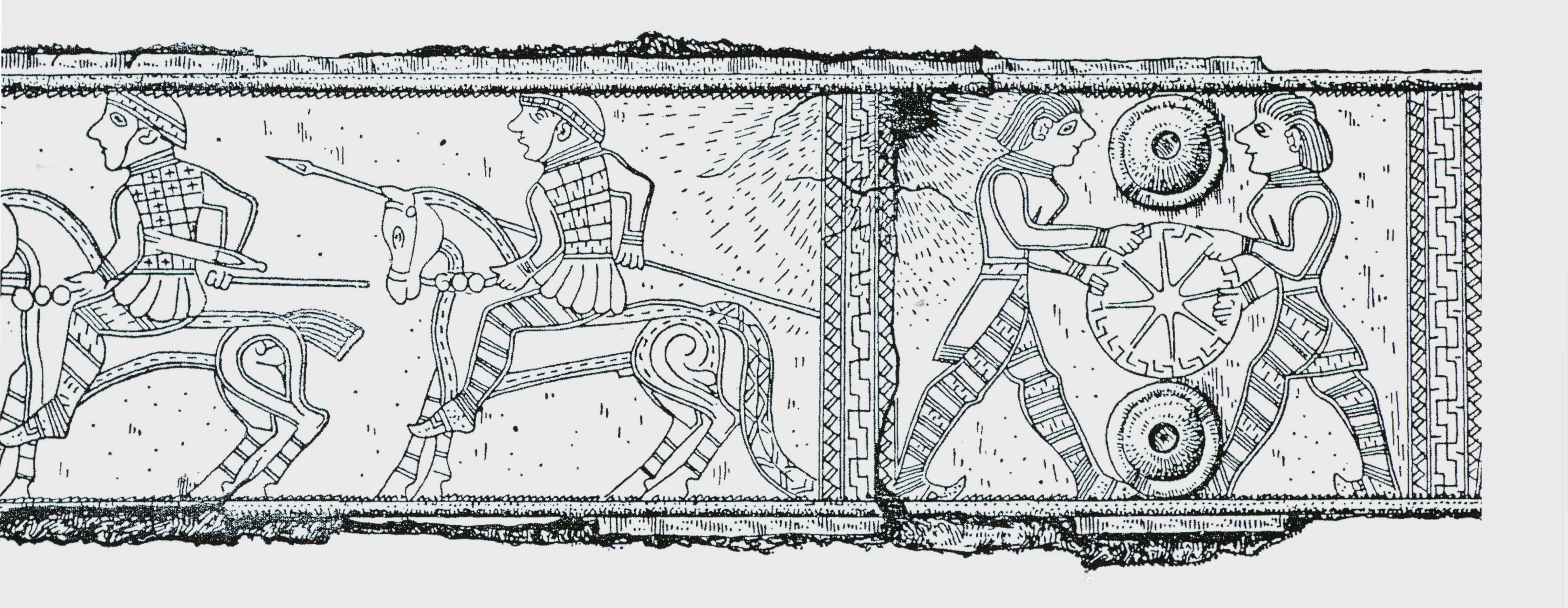


Relevé de la partie centrale du décor gravé sur la plaque de droit du fourreau de Hallstatt (102). On y voit un défilé de trois fantassins, que distingue l'ornementation de leurs boucliers, et de quatre cavaliers aux vêtements et chevaux différents. De chaque côté, un champ quadrangulaire où sont figurés deux personnages tenant une roue.



Un des traits spécifiques de l'art celtique, évident à partir du V[e] siècle av. J.-C., est le refus de toute image à caractère descriptif ou narratif, comparable à celles qui abondent dans les autres arts de l'Antiquité, notamment les arts grec et étrusque. Pas de tentatives de représentation de la réalité environnante, de scènes mythologiques ou de la vie quotidienne. Les deux se confondent d'ailleurs dans les œuvres du monde classique où seuls les noms de personnages mythiques inscrits près de leurs figures, ou leurs attributs caractéristiques, permettent de situer l'image dans le monde des dieux plutôt que dans celui des vivants. C'est comme si les Celtes considéraient vain et inutile de s'efforcer à reproduire ce qui est visible, seul ce qui se trouve au-delà de l'apparence présentant à leurs yeux de l'importance. On a quelquefois attribué ce fait à une incapacité, une des tares qui affecteraient cet art et le relègueraient dans une position d'infériorité par rapport à ses modèles. Il s'agit toutefois à l'évidence d'un parti pris, d'une attitude comparable à celle que les Celtes avaient vis-à-vis de l'écriture, jugée inadaptée pour la transmission du sacré. Le surnaturel ne devait pas être confondu avec le monde quotidien des mortels, il devait conserver ses contours changeants et sa part de mystère, devait laisser le terrain libre à l'imagination. C'est un art de la suggestion et de l'allusion . Le spectateur doit savoir déchiffrer, amplifier et enrichir par son imagination le message du créateur.

Il existe cependant quelques rares exceptions qui ouvrent une précieuse fenêtre sur le monde des anciens Celtes. Il s'agit au V[e] siècle du fourreau d'épée à plaque gravée d'une tombe du site de Hallstatt, ainsi que de quelques fibules d'Europe centrale représentant des personnages. Le premier de ces objets est à l'évidence inspiré par l'art dit des situles de la Vénétie et de la périphérie sud-est du massif alpin. Les seaux cérémoniels qui ont donné son nom à cette forme d'expression artistique portent des scènes disposées sur la circonférence en registres superposés. On y voit des cortèges, civils ou militaires, des scènes de compétitions sportives, de banquets, sacrifices ou pratiques divinatoires, performances musicales… ainsi que des défilés d'animaux, souvent monstrueux. Il est vraisemblable que ces véritables livres d'images illustrent ainsi des récits mythologiques et évoquent peut-être aussi certains faits astronomiques de type zodiacal. Ils constituent une remarquable illustration de la vie quotidienne des populations qui les ont créé. Le fourreau de Hallstatt n'a probablement pas été réalisé par un artiste venu de l'aire de l'art des situles. En effet, il n'associe pas la gravure à un relief au repoussé qui souligne les formes et présente des traits qui indiquent clairement son appar-

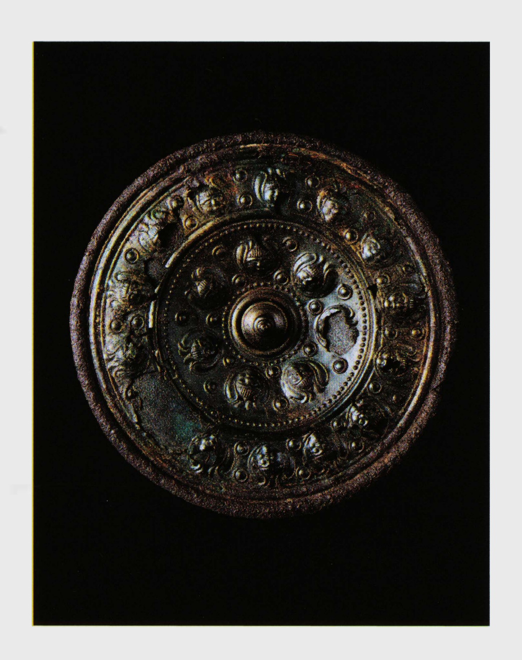


tenance au monde des Celtes. Le fait qu'il représente probablement une scène importante de leur mythologie trouve une confirmation dans la seconde exception importante connue au refus d'un art narratif : le somptueux bassin cérémoniel d'argent qui fut réalisé vers la fin du IIe siècle av. J.-C. pour un commanditaire celte par des artisans formés dans les régions istro-pontiques de la Bulgarie et Roumanie actuelles. On y trouve en effet également un défilé militaire qui associe des fantassins à quatre cavaliers. Ces derniers présentent dans les deux cas des signes distinctifs : ce sont les cimiers des casques dans le cas du bassin de Gundestrup, tandis que les cavaliers du fourreau de Hallstatt sont différenciés par leurs vêtements et leurs chevaux. On retrouve sur leurs montures le trait particulier de l'art celtique qui consiste à faire appel à des motifs végétaux ou symboliques pour représenter des détails anatomiques : une « feuille » enroulée orne ainsi dans ce cas la hanche des animaux. Cette « surcharge végétale » n'est pas uniquement un ajout ornemental mais le résultat d'une démarche délibérée fondée sur la volonté d'associer dans l'image les trois formes de vie : humaine, animale et végétale.

Quant aux panneaux qui encadrent la scène principale, deux personnages affrontés, différenciés par leur costume, y tiennent une roue. Ils évoquent probablement les deux aspects inséparables de l'astre solaire évoqués précédemment : sombre et lumineux. Le lien de l'ensemble avec la divinité solaire est par ailleurs confirmé par la paire de monstres à tête de griffon et corps serpentin commun qui encadre la palmette trilobée, évocation de l'Arbre de Vie, gravée sur l'extrémité de la plaque.

Détail de la fibule anthropomorphe de Manětín (105) représentée page de gauche. Il s'agit probablement un personnage divin, mais l'objet nous fournit de précieuses informations sur le costume des Celtes d'Europe centrale au Ve s. av. J.-C.





Les phalères de Hořovičky (103) appartenaient au harnachement de l'attelage d'un char. Elles portent l'image répétée de la divinité au visage encadré et coiffé de la « double feuille de gui » (détail page de droite).

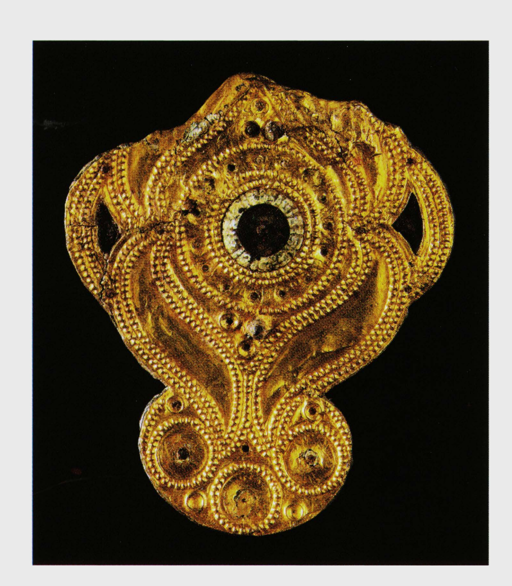
La statuette qui ornait le couvercle de la cruche cérémonielle de Reinheim en Sarre représente un cheval à tête humaine coiffée de la « double feuille de gui ». L'artiste a ainsi réalisé une image divine qui réunit les trois formes de vie : humaine, animale et végétale.

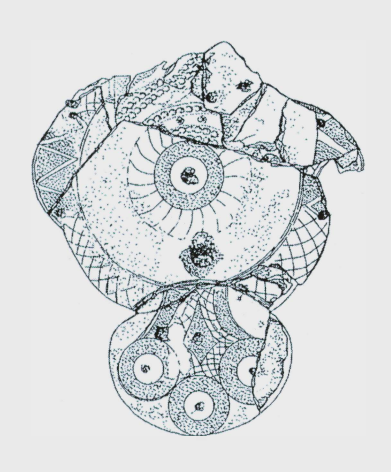


L'image du dieu, le cheval, et le gui

La divinité solaire, détentrice de la force qui assure le renouveau cyclique de la vie sous toutes ses formes, fut incontestablement le sujet principal de l'art celtique dès ses premières manifestations. Elle l'était d'ailleurs bien avant et la continuité des fondements religieux de cette imagerie depuis le II[e] millénaire semble difficilement contestable. En effet, un des thèmes les plus fréquents de l'art du premier âge du Fer, bien attesté dès l'âge du Bronze, le cheval seul ou en attelage, associé au char du mouvement diurne de l'astre, apparaît au V[e] siècle comme un avatar animal de la divinité. Ce fait constitue un des arguments qui permettent de l'identifier à l'aspect diurne, lumineux, donc au dieu Lug, assimilé en Gaule par César au Mercure romain, mais connu aussi de la tradition insulaire où un de ses qualificatifs est « au long bras ». Il pouvait en effet frapper à distance, comme son homologue grec, Apollon. C'était un dieu souverain dont la fête estivale, *Lugnasad*, l'équivalent de notre 15 août, était celle de la fonction royale. « Polytechnicien », il était également l'inventeur et le praticien de tous les arts ainsi que de la guerre. En effet, il avait été le protagoniste de la seconde bataille de *Mag Tuired*, combattue à la fête de *Samain* par les *Tuatha Dé Danann*, dernière génération des dieux, contre l'innombrable et monstrueux peuple démoniaque de l'Autre Monde, les *Fomoire*, conduits par le terrible *Balor*. Un projectile de la fronde de *Lugh* traversa l'œil unique du géant et le tua, décidant du sort de la bataille. Défaits et repoussés à la mer, les Fomoire regagnèrent les îles lointaines de l'Autre Monde où ils résidaient. Ce combat, situé au moment critique où s'établit, à la coupure entre l'année ancienne et nouvelle, une communication avec le monde infernal des morts et des démons, est la projection mythique de la lutte que doivent livrer les dieux tutélaires pour garantir le renouveau cyclique.
Rien d'étonnant à ce que les artistes celtes aient concentré toute leur attention sur le personnage clé de cet événement, sans lequel le monde était censé sombrer dans le néant souterrain et le ciel s'écrouler, n'étant plus soutenu par l'arbre cosmique, avatar végétal de la divinité. Le dieu tout puissant est représenté généralement avec la double feuille du gui, évocation du renouveau de la vie, ainsi que de l'immortalité de l'âme qui, à son image, survit pendant la mort hivernale de son support, ou avec la palmette, symbole de l'Arbre cosmique qui soutient la voûte céleste et unit les trois niveaux superposés de l'Univers.
L'image qui en réunit les trois avatars correspondant aux trois formes de vie – humaine, animale et végétale – est attestée au V[e] siècle par la statuette qui orne le couvercle de la cruche cérémonielle déposée dans la tombe de la princesse de Reinheim en Sarre. Le dieu y est représenté sous la forme d'un cheval à la tête humaine coiffée de la double feuille de gui. Il s'agit indiscutablement de l'invention d'un artiste celte, car les êtres comparables qui associent l'homme au cheval dans le répertoire gréco-étrusque, les centaures, sont différents : il s'agit soit d'un homme au dos duquel est greffé l'arrière-train du quadrupède, soit d'un cheval dont la tête est remplacée par un torse humain. Les raisons de l'invention de ce monstre celtique reposant dans la conception même de la divinité, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il ressurgisse beaucoup plus tard sans qu'il y ait eu transmission de l'image, comme ce sera le cas pour les monnaies armoricaines où il remplacera au revers l'attelage du char qui figure sur les modèles.
L'image protectrice de ce dieu emblématique des principales préoccupations de l'élite est omniprésente dans l'art celtique de la seconde moitié du V[e] siècle : on la trouve sur les cruches cérémonielles, les parures et les armes, mais il est également le sujet des très rares sculptures qui nous sont parvenues.







La plaque de Chlum (102) est ornée sur ses deux faces. Malgré les différences d'exécution, les deux compositions relèvent du même schéma et du même concept, la représentation symbolique du monde.

L'image du monde

Responsable de l'ordre universel, la divinité peut être évoquée indirectement par des représentations très schématiques d'un monde dont elle assure la stabilité. La plus simple est la roue solaire à quatre rayons, un des rares motifs connus au IIIe millénaire, très répandu au millénaire suivant et toujours présent sur les monnaies de la fin de l'indépendance, où il est le résultat de la transformation du char des prototypes grecs et macédoniens. Il correspond à l'idée de quatre parties distribuées selon les points cardinaux autour d'un centre, emplacement présumé de l'axe constitué par l'Arbre cosmique. Selon le principe d'homologie entre macrocosme et microcosme, ce schéma s'applique aussi bien au monde qu'au territoire d'une communauté dont il détermine aussi la subdivision en ensembles tribaux. Le centre symbolique de chacun de ces territoires, lieu autour duquel se réalise l'union des parties, peut être marqué par un monument en pierre, désigné du nom grec d'*omphalos* (nombril). On en connaît quelques-uns, tous malheureusement déplacés, dont le plus ancien, datable du Ve siècle, est le pilier de pierre de section quadrangulaire, sorte d'obélisque, de Pfalzfeld en Rhénanie. Il porte, sculpté en relief sur ses quatre faces, le même visage de la divinité, coiffée d'une palmette et de la double feuille de gui. Les exemples plus récents – de Kermaria-en-Pont-l'Abbé, du IVe siècle, et de Turoe en Irlande, du Ier siècle av. J.-C. – portent des images distinctes sur chacun des quatre côtés.

Le schéma quadripartite n'est donc pas seulement une affaire purement formelle, mais aussi l'expression d'un concept fondamental d'ordonnancement spatial et social de l'Univers. On le reconnaît sur un certain nombre de plaques conçues selon ce schéma général, revêtues de feuille d'or et incrustées d'ambre ou de corail, matières auxquelles les Celtes attribuaient des vertus magiques. C'est le cas de la plaque de Weiskirchen en Sarre, où quatre têtes de la divinité, coiffées d'une palmette trilobée dont les feuilles retombent pour former la double feuille de gui, entourent le centre circulaire qui portait un grand cabochon rapporté. Cette exaltation du centre ne relève de nouveau pas uniquement de préoccupations d'ordre décoratif. Il exprime l'idée que le détenteur de l'objet, le « prince » dont la fonction correspond à celle de la royauté telle que nous la connaissons du milieu insulaire, constitue l'élément précieux qui assure la cohésion des quatre subdivisions fondamentales de sa communauté.

Le cas de la plaque de Chlum est particulièrement révélateur à cet égard. En effet, l'objet est décoré sur ses deux faces : la plus récente, qui est recouverte par une feuille d'or travaillée finement au repoussé, l'autre, gravée au compas. Les deux relèvent d'un schéma identique : médaillon circulaire central, groupes de trois motifs circulaires aux extrémités, triangles ouverts vers l'extérieur sur les côtés. On peut cependant difficilement considérer que le revers porte l'ébauche de l'autre face. Il faut donc déduire qu'il s'agit de deux représentations successives d'un même concept et que l'objet avait dès le départ une signification symbolique suffisamment importante pour qu'il soit conservé et remis au goût du jour.

Deux autres aspects doivent être évoqués. Le premier est la dimension inégale des axes qui donnent à l'objet une forme allongée. C'est une particularité que l'on retrouve sur la stèle de Turoe où l'axe plus long correspond visiblement à la marche du soleil d'est en ouest. Le second est l'insistance sur les motifs ternaires, un des traits récurrents de l'art celtique. Á l'image du triscèle, ils se réfèrent probablement cette fois à l'ordonnance verticale de l'Univers en trois niveaux. L'association d'un dispositif quaternaire à un motif ternaire, ainsi qu'à l'esse qui introduit la dimension temporelle, résume les données fondamentales de l'ordre universel.

Dieux ou visages multiples ?

Le thème des visages ou têtes tournés dans les quatre directions n'apparaît pas uniquement sur le pilier de Pfalzfeld ou des parures plates. On le trouve également sur d'autres catégories d'objets. Ainsi, une des tombes « princières » du site déjà mentionné de Weiskirchen en Sarre, a livré une fibule dont l'axe longitudinal se termine par des têtes identiques, au regard tourné vers l'extérieur, tandis que les côtés de l'arc incrusté de corail portent de larges « masques ». Il s'agit donc probablement de la représentation symbolique d'un espace protégé par les dieux au centre constitué par le personnage qui arborait cette parure.

Une telle disposition, qui impose une forme symétrique, pas très adaptée aux contraintes fonctionnelles d'une fibule, reste toutefois isolée. Les exemplaires figurés dits « à masques » présentent généralement d'autres types d'associations d'images, plus appropriées aux caractéristiques du support. Il s'agit généralement d'une tête humaine ou animale qui forme le pied et d'une face aux traits humains prédominants, placée au-dessus du ressort à l'extrémité de l'arc. Son regard prolonge l'orientation du pied.

Il existe cependant un certain nombre de ces fibules où l'arc porte deux masques divergents, soudés par leur coiffure. Ils paraissent généralement identiques, mais un examen attentif permet souvent de discerner de petits détails qui permettent de les différencier. Ces traits distinctifs peuvent relever du monde animal – par exemple de petites oreilles pointues – ou végétal – des « feuilles » – ; il peut s'agir également de l'esse et de ses formes dérivées. On peut difficilement considérer ces subtiles indications d'une dissemblance qui ne porte pas sur l'essentiel comme la conséquence d'une licence artistique. On retrouve en effet cette particularité sur des objets qui ne présentent aucune parenté de style ou de facture. L'artiste souhaite à l'évidence représenter deux personnages divins dont l'association est si intime qu'il faut l'exprimer en jumelant leurs effigies, foncièrement identiques mais différenciées par des détails que ne réussit à percevoir qu'un œil averti. Il est donc difficile d'y voir la multiplication de l'image d'une divinité unique, comme s'est le cas pour les assemblages quadripartites où il s'agit de placer sous la protection de son regard un espace multidirectionnel.

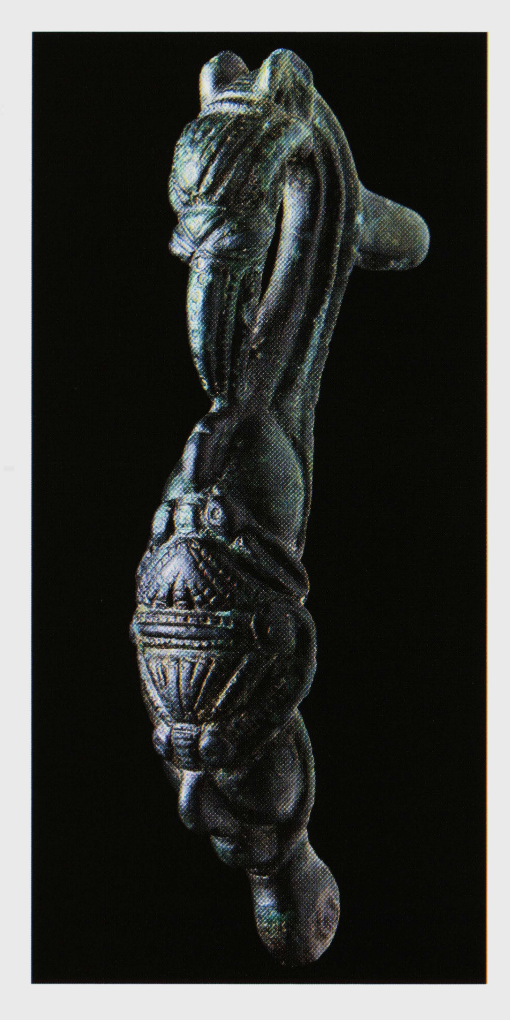
C'est donc ailleurs qu'il faut chercher la signification des doubles têtes qui apparaissent également en sculpture et jusque sur des monnaies, où le modèle est emprunté à la tête de Janus de l'iconographie romaine. Comme dans d'autres cas, cette réapparition ponctuelle du sujet, sans aucun argument qui permette d'envisager la continuité de la transmission de l'image, incite à chercher l'explication dans la pensée religieuse qu'illustrent ces représentations. Il devrait s'agir de divinités semblables formant une paire, ou de deux aspects distincts du même personnage. Aboutir à un choix définitif entre ces deux possibilités paraît difficile dans l'état actuel de nos connaissances. L'explication la plus cohérente semble être cependant la dualité de la divinité solaire évoquée précédemment, avec son aspect ténébreux, nocturne, associé au monde infernal, océanique et hivernal de la mort qui est toutefois aussi celui d'où nait la lumière diurne et la chaleur estivale de la vie. Cette divinité que César assimile au *Dis pater* romain et dont il dit qu'une tradition des druides fait l'ancêtre divin des Gaulois, est évidemment inséparable de l'aspect lumineux représenté par *Lug*, l'équivalent de l'Apollon grec dont il partage d'ailleurs de nombreuses qualités. L'intention de représenter sous la forme de figures jumelées ces deux divinités complémentaires – dont on ne peut d'ailleurs exclure qu'elles ne constituent que les deux apparences du même personnage divin – paraît non seulement l'explication la plus pertinente, mais aussi la plus cohérente.



La fibule de Kyšice (104) illustre la famille « à masques », particulièrement bien représentée en Europe centrale. Le pied porte une tête humaine, l'extrémité de l'arc deux « masques » superposés.

La coupe peinte de l'habitat de Radovesice (Bohême), destinée peut-être à un usage religieux, porte à son intérieur, disposés autour de l'ombilic central, trois cygnes au corps en forme de « feuille », séparés par trois esses. Seconde moitié du V[e] s. av. J.-C. Musée de Teplice.





La fibule de Nová Huť (105) a un pied formé par une tête de griffon et un arc orné de têtes jumelées aux traits expressifs (détail page de droite). Elles se distinguent par des détails, petites oreilles et feuilles, qui appartiennent au monde animal et végétal.

Elle peut s'appliquer d'ailleurs peut-être également à d'autres formes d'association de deux visages. C'est probablement le cas des « masques » superposés, illustrés ici par la fibule de Kyšice. C'est peut-être aussi celui de têtes qui ne sont pas contiguës, mais disposées à une certaine distance sur le même objet et reliées entre elles. C'est le cas de certaines anses de cruches cérémonielles dont l'attache supérieure et inférieure sont constituées par des têtes semblables mais différentes. Il en est ainsi pour l'exemplaire de la tombe princière de Reinheim, mentionné précédemment à propos de la statuette qui orne son couvercle : l'attache supérieure est formée par une tête d'homme barbu et moustachu coiffé d'une palmette ; le bas du visage est encastré entre les cornes d'un bélier ; l'attache du bas porte un visage analogue, plus effilé, dont la partie inférieure est encadrée de « feuilles », enchaînées à des esses qui se prolongent vers le bas par une palmette.

Identiques ou différenciées, explicites ou allusives, contiguës ou éloignées, les têtes jumelées se révèlent à l'examen beaucoup plus nombreuses que pourrait laisser croire un bilan superficiel : on les trouve au Ve siècle non seulement sur des fibules ou des cruches, mais également sur des bagues et d'autres parures annulaires, notamment en métal précieux. Il s'agit donc d'un thème iconographique particulièrement apprécié par les membres de l'élite. Il connaîtra successivement un succès croissant, qu'illustrent ses nombreuses applications à différentes formes de parures aux IVe et IIIe siècles av. J.-C. On le voit ainsi figurer sur de nombreux torques et autres parures annulaires, plus particulièrement en Champagne, où il orne également des agrafes de ceinture. Sa vogue est d'autant plus remarquable que le même concept du lien indissoluble qui unit les deux principes fondamentaux, complémentaires et contradictoires, a été exprimé aussi sous des formes moins statiques qui font ressortir la nature cyclique et dynamique de cette dualité. On a déjà évoqué l'esse inscrite dans un cercle, équivalent du *yin-yang* chinois. On peut y ajouter la chaîne de palmettes reliées par des esses, avec ses dérivés, expression d'une séquence où s'alternent régulièrement des motifs identiques mais inversés.

Considérée de ce point de vue, l'imagerie celtique se révèle l'expression cohérente d'un système de pensée très élaboré. Situés et examinés dans ce contexte, même des motifs auxquels on n'attribuerait à première vue qu'un rôle strictement ornemental acquièrent un sens, une pesanteur sémantique insoupçonnée.

Un écho lointain de jumeaux divins nés d'une Déesse-Mère s'est conservé jusqu'au Moyen âge, sous une forme évidemment christianisée. Vers la fin du XIIe siècle, un récit attribué quelquefois à Chrétien de Troyes, *Guillaume d'Angleterre,* décrit la naissance de jumeaux royaux, Marin et Louvel, dans lesquels on peut reconnaître Merlin et son compagnon Blaise, au nom celtique signifiant « loup » (en breton *bleizh*). Tous les deux ont eu apparemment une forme animale, car un autre auteur médiéval mentionne l'aspect d'ourson de Merlin à sa naissance.

D'une manière générale, le souvenir de divinités à l'aspect humain et animal, propre aux représentations de l'art celtique, imprègne la littérature du cycle arthurien et les contes. Il a été question ci-dessus de l'avatar chevalin du dieu solaire : il apparaît dans la figure du roi Marc, le « Cheval », qui sera d'ailleurs affublé d'oreilles de cet animal. Ces correspondances sont frappantes, mais indiquent aussi que les traits des divinités celtiques se retrouvent désormais dispersés sur différents personnages : telle une mosaïque disloquée par un séisme, les mythes celtiques, privés de l'ossature qui assurait leur cohérence, ne sont désormais que des lambeaux désunis qui ne permettent plus de bien cerner l'identité fuyante de ces dieux protéiformes.



Bague de la région de Hořovice (103), avec l'évocation de « masques » jumelés sur le chaton et le même sujet, mais issu cette fois de la transformation d'une palmette, sur la partie opposée de l'anneau (en bas).

Les deux dragons, gardiens de l'Arbre de vie

De très ancienne origine orientale, le thème de l'Arbre de Vie encadré de bouquetins ou de gardiens monstrueux fut introduit en Europe avec la mode dite orientalisante des VIIIe et VIIe siècles av. J.-C. Il connut un grand succès non seulement chez les Grecs et les Étrusques mais également auprès de nombreuses populations de l'Ouest du bassin méditerranéen et même, grâce aux Phéniciens, dans les régions atlantiques méridionales de la péninsule Ibérique. Son introduction chez les Celtes, au Ve siècle av. J.-C. est due vraisemblablement aux contacts avec l'Italie septentrionale, où les modes orientalisantes avaient connu un grand succès et une longue persistance. Le mécanisme de cette transmission est bien illustré par des agrafes de ceinturon ajourées, élément important d'un équipement militaire qui semble s'être développé dans le cadre de contacts entre les Transalpins et les populations cisalpines qui habitaient le piémont du massif alpin ainsi que les principales vallées qui conduisent vers le nord. Elles ont été trouvées aussi bien au sud qu'au nord du massif alpin, où elles présentent une distribution en éventail qui va d'Ensérune en Languedoc aux confins occidentaux de la cuvette karpatique. Certaines de ces agrafes, même trouvées en Italie, présentent des traits qui relèvent de l'imagerie celtique, d'autres semblent si proches de modèles étrusques ou italiques qu'il faut les considérer plutôt comme créées en Italie du nord. C'est surtout le cas de celles où le thème est réduit à la palmette ou à la fleur de lotus, transformée successivement chez les Transalpins en « double feuille de gui ».

L'adoption rapide et diffuse du sujet, qui orne dès le Ve siècle un grand nombre d'objets, indique toutefois clairement que, comme dans les cas discutés précédemment, le choix de l'image était conditionné par l'existence d'un concept religieux antérieur qu'elle pouvait illustrer.

En effet, un témoin du VIe siècle, largement antérieur à cette vogue, confirme l'ancienneté d'une idée où le personnage divin qui fut associé successivement à l'Arbre de Vie possédait une paire d'auxiliaires monstrueux. Il s'agit du somptueux poignard de la tombe n° 116 de la nécropole de Hallstatt. Cette arme de prestige est dotée d'une poignée en bronze incrustée de pastilles de corail, suivant une technique développée en Italie du nord. Son pommeau figuré représente deux créatures monstrueuses, à la tête aplatie et au corps de serpent formant une boucle de part et d'autre de l'axe de l'arme. Á l'intérieur de ces ajours, disposés perpendiculairement à l'axe de l'arme, de petits hommes aux bras et aux jambes écartés, dans la position du personnage qualifié quelquefois dans le répertoire orientalisant de « dompteur » ou « Maître des animaux ». Son dédoublement inhabituel doit être évidemment considéré dans l'optique des divinités jumelées discutées précédemment.

On retrouve donc ici le même thème de la paire de monstres au corps serpentin commun qui forme par exemple la bouterolle du fourreau de la tombe n° 994 du même site : les deux « dragons » à tête de griffon encadrent cette fois une palmette, évocation symbolique de l'Arbre cosmique qui est également un avatar végétal du dieu.

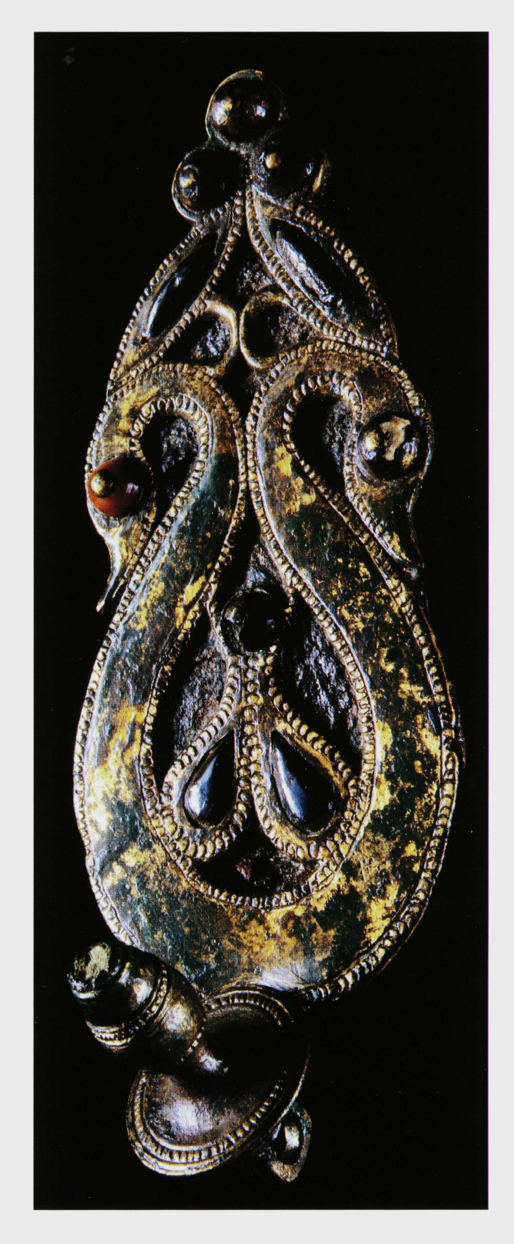
Comme c'est le cas pour d'autres thèmes mythiques importants des Celtes, la paire de dragons apparaît dans de nombreux textes médiévaux. On y évoque notamment le combat entre ces deux monstres, l'un blanc et l'autre rouge, que certains auteurs situent au mois de mai, c'est-à-dire au moment de la fête de *Belteine*, début de la saison claire de l'année celtique. La victoire du dragon rouge peut donc être considérée comme celle, temporaire, de l'aspect lumineux sur les ténèbres hivernales.



Ce combat est situé au Centre, donc à l'endroit où l'Arbre cosmique assure le soutien de la voûte céleste et la cohésion des trois niveaux de l'Univers. Le dragon rouge, couleur du corail et de la pâte de verre, matières avec lesquelles les Celtes rehaussaient leurs objets, devait être à leurs yeux emblématique du feu, principe vital dont l'excès peut être également destructeur. Le « dragon caniculaire » doit être ainsi invoqué pour que son souffle brûlant ne provoque pas l'aridité et la perte des récoltes. Sa force victorieuse en fait l'emblème guerrier que perpétue au Moyen âge l'oriflamme, « flamme d'or », héritier des enseignes militaires celtes où figure le sanglier, une des métamorphoses du dragon, ou même la palmette, symbole de l'Arbre qui est si étroitement lié à la paire de monstres.

Comme c'est régulièrement le cas dans l'iconographie celtique, cette paire de monstres de l'Autre Monde, endroit où se trouvait l'Arbre de Vie, le pommier qui donne son nom à Avallon, l'île où Arthur et d'autres héros attendent en festoyant leur retour dans le monde des vivants, n'ont pas une forme clairement définie. Ils dérivent principalement de deux catégories de modèles de filiation orientale : le griffon, gardien des trésors d'Apollon dans les mythes grecs, et le dragon proprement dit, c'est-à-dire un serpent monstrueux. Les artistes celtes du Ve siècle adoptent cependant quelquefois aussi le sphinx et combinent des caractères empruntés à l'un ou l'autre des modèles. Ainsi, le dragon au corps de serpent peut avoir une tête de griffon ou même d'oiseau aquatique, une particularité qui confirme clairement le rôle d'auxiliaire de la divinité solaire. Selon le principe évoqué ci-dessus, des motifs empruntés au répertoire végétal et symbolique peuvent être intégrés dans leur image. Ainsi, le succès du dragon à corps de serpent est certainement lié à la forme d'esse qui peut être donnée facilement à son corps. Le thème de l'Arbre de Vie flanqué de ses gardiens peut être aussi évoqué simplement par une palmette entre deux esses. L'Arbre est également souvent remplacé par le visage de la divinité. La présence d'une palmette dans la coiffure ou d'une paire d'esses, utilisée par exemple pour figurer les sourcils, explicite quelquefois son identité.

La lutte cyclique que se livrent les dragons et dans laquelle la victoire définitive de l'un signifierait l'arrêt du temps, un déséquilibre qui provoquerait l'écroulement de l'Univers, fut certainement considérée par l'élément militaire de la société celtique comme emblématique de sa vocation, de sa recherche d'une « bonne mort » au combat, la mort du héros qui lui permettra d'être accueilli dans l'île des Bienheureux, là où croît l'Arbre aux pommes merveilleuses. Il n'y a donc rien de surprenant à voir apparaître la « paire de dragons » dès le VIe siècle av. J.-C. sur une arme. C'est là qu'on la trouve principalement au siècle suivant, notamment sur les bouterolles des fourreaux d'épée où les agrafes des ceinturons auxquels ils sont suspendus. Elle figure aussi sur des pièces de harnachement de l'attelage du char qui accompagne dans leur dernier voyage les chefs militaires. Il s'agit donc d'un thème lié plus particulièrement à l'élite masculine, guerrière, des communautés celtiques. La distribution des agrafes de ceinturon, une des plus nombreuses composantes figurées de l'armement du Ve siècle, suggère d'ailleurs son lien probable avec la pratique du mercenariat. La présence excentrique d'épées laténiennes associées à ces agrafes sur le site d'Ensérune, dans l'aire où les Carthaginois avaient recruté une partie des troupes mercenaires qui participèrent à la bataille d'Himère, en 480 av. J.-C., est particulièrement éloquente à cet égard. Ce qui n'est au Ve siècle que l'affirmation d'une tendance générale connaîtra successivement un développement spectaculaire.



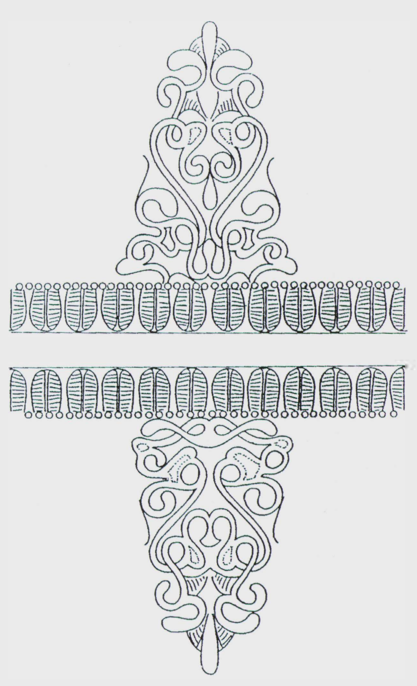
L'applique de harnachement figurée de Semide (106) porte la paire de monstres unis par leurs corps de serpent. Ils encerclent la « double feuille », symbole de l'Arbre de Vie, de même que le triangle formé de trois cabochons de corail qui couronne l'ensemble.



L'invasion de l'Italie par les Transalpins

Vers le début de la deuxième décennie du IVe siècle av. J.-C., différents groupes de Celtes transalpins quittent leurs anciens territoires et se mettent en marche vers l'Italie. Leur irruption dans la Péninsule constitue le premier événement historique sûr dans les relations entre le monde méditerranéen et les pays du nord considérés jusqu'ici comme la demeure des légendaires Hyperboréens, les peuples qui habitaient les régions mystérieuses où naissait le vent glacial de Septentrion. Décrite plus tard par les historiens grecs et latins, cette arrivée de barbares venus des régions lointaines et mal connues de l'Europe intérieure eut des échos immédiats. Selon Plutarque, le philosophe Héraclide du Pont, à peu près contemporain des faits, aurait enregistré qu'« arriva du Couchant la nouvelle qu'une armée, sortie de chez les Hyperboréens, avait pris une ville grecque appelée Rome et située quelque part là-bas, près de la Grande Mer » (*Vie de Camille*, 22). D'autres auteurs du IVe siècle auraient également mentionné l'événement.
Contrairement aux textes qui présentent cette invasion comme une attaque à l'improviste, l'analyse des vestiges archéologiques permet d'éclaircir aujourd'hui non seulement ses antécédents et son déroulement, mais de déterminer aussi avec vraisemblance l'origine des envahisseurs transalpins. On peut le déduire d'une part de l'examen comparatif des objets et des coutumes qui les accompagnent dans les régions où ils s'installent, d'autre part des noms que leurs attribuent les historiens. Le fait que les régions d'origine indiquées ainsi présentent un fléchissement démographique très significatif justement vers la fin du Ve siècle ou le début du siècle suivant constitue un argument supplémentaire.
Il est évident que cette invasion, loin d'être improvisée, était une des conséquences des relations privilégiées qui s'étaient établies à partir du VIe siècle av. J.-C. entre l'Italie et les Celtes transalpins. Les anecdotes qui attribuent ce déplacement à l'attrait exercé par les richesses et produits de l'Italie et au retour de Transalpins ayant séjourné dans la Péninsule recèlent donc un fond de vérité, mais il est probable que les envahisseurs bénéficièrent de complicités, peut-être celle de l'ambitieux Denys de Syracuse, en lutte pour l'hégémonie, ou d'autres puissances qui espéraient tirer profit de leur force militaire. On peut considérer ainsi que les descendants des Celtes indigènes du Piémont et de la Lombardie, les Insubres, favorisèrent la migration.
Un premier groupe d'immigrants était originaire de la Champagne actuelle et des régions circonvoisines. Ils prirent le nom de Sénons, « les Anciens », le même que portait en Gaule le peuple qui se sépara alors de ses voisins septentrionaux, les Rèmes, de *Premi*, « Premiers », et laissa son nom à la ville de Sens. Ils s'installèrent sur la côte adriatique, depuis les environs du comptoir syracusain d'Ancône jusque vers l'actuelle Rimini. Situés en position stratégique sur les voies qui conduisent à la vallée du Tibre et au sud de la Péninsule, ils jouèrent pendant plus d'un siècle un rôle déterminant dans les relations entre les Transalpins et le monde méditerranéen.
Le deuxième groupe d'immigrants dont on peut déterminer l'origine est celui des Boïens, établis dans l'actuelle Émilie Romagne, entre le cours du Pô, les Apennins et le territoire sénon sur l'Adriatique. Leur nom s'est perpétué jusqu'à nous dans celui de la Bohême, le *Boiohaemum*, « terre des Boïens », et probablement aussi dans celui de la Bavière. Voisins méridionaux de populations de souche germanique, ils avaient formé dès le VIe siècle une puissante confédération dont le centre était Závist, un site fortifié d'une centaine d'hectares à une



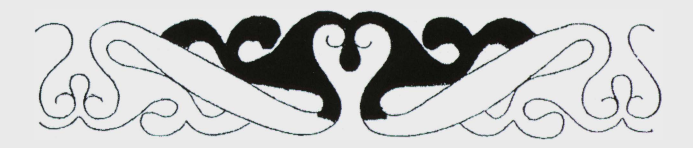


Torque de Filottrano(107) et développement graphique de ses deux décors, fondés sur des interprétations légèrement différentes de co mpositions de palmettes encadrées de rinceaux. On peut discerner sur le cliché de gauche la tête coiffée de la « double feuille de gui » qui apparaît lorsque l'objet est vu sous un angle déterminé.

Page de gauche.
La garniture ajourée de Čížkovice (108) aux entrelacs de rinceaux qui unissent du haut vers le bas deux têtes humaines en dessinant des esses et des triscèles.







Plaque de fourreau de Filottrano (107) où se trouvent réunis dans une même frise au mouvement alternatif des esses, des triscèles, et des évocations allusives de visage humain, de palmette, de rinceaux et d'une ramure de cerf. Le relevé schématique met en évidence deux des lectures possibles.

Page de droite.
La garniture ajourée de Čížkovice (108) au masque placé au-dessus d'une palmette celtique, dite « pelte », encadré d'esses et de « feuilles ».

dizaine de kilomètres au sud de Prague. De nombreux indices – notamment des importations de céramique grecque et de vases étrusques en bronze – témoignent de leurs contacts suivis avec le monde méditerranéen dont une des raisons étaient probablement les riches gisements d'étain des Monts métallifères. Singulièrement, les régions les plus fertiles de ce pays prospère connaissent vers la fin du Ve siècle une rupture très nette du peuplement : les habitats et nécropoles sont abandonnés et le territoire ne sera repeuplé progressivement que dans les décennies suivantes, par des groupes venus majoritairement du plateau suisse. Principal intermédiaire dans les trafics nord-sud, ce dernier fut probablement aussi le parcours emprunté par les migrants pour pénétrer en Italie. En témoignent des objets caractéristiques trouvés au sud du Pô qui attestent la participation à l'entreprise d'individus ou de petits groupes de cette origine.
Le territoire attribué aux Lingons, entre le delta du Pô et les territoires sénon et boïen, n'a pas livré suffisamment de vestiges archéologiques pour établir une comparaison avec la région habitée dans l'est de la France par le peuple du même nom, perpétué par celui de la ville de Langres. On peut supposer que, voisins des Sénons, ils accompagnèrent leur déplacement.
Seuls à s'être installés entre le Pô et les Alpes, les Cénomans ont pendant longtemps été associés à la fraction homonyme des Aulerques qui a donné son nom à la ville du Mans. Aucun autre élément n'a permis jusqu'ici d'établir une relation entre ces deux régions éloignées. Les seuls liens que révèlent les objets découverts chez ces Celtes d'Italie indiquent une parenté avec les populations du plateau suisse. Une récente étude linguistique offre une bonne explication : le nom des Cénomans serait un composé des racines **keino*, « lointain » et **men*, « marcher », qui signifirait donc « ceux qui viennent de loin », autrement dit « les Étrangers », par opposition aux Insubres voisins, de souche indigène.



Le rayonnement de l'art celto-italique

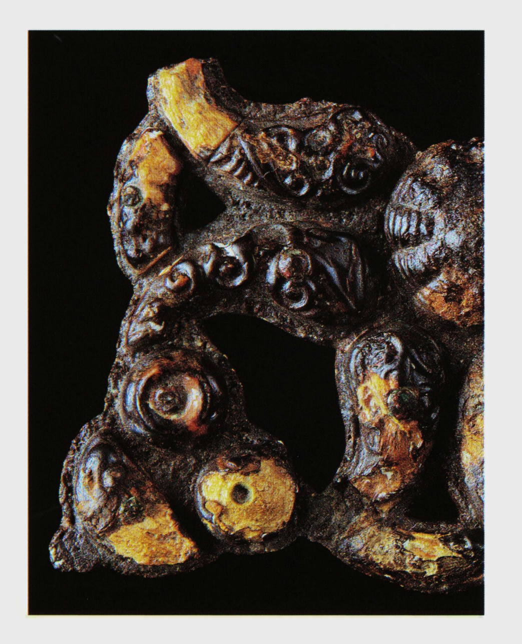
Les Transalpins installés au sud du Pô se trouvèrent désormais au contact direct des Grecs et des Étrusques qui avaient produit les modèles dont leurs artistes s'étaient inspirés au siècle précédent pour élaborer un art en mesure d'exprimer en images leur conception des dieux et de l'ordre universel. Certains de ces créateurs avaient participé au déplacement et pouvaient puiser dorénavant dans un répertoire beaucoup plus abondant et varié que celui dont ils disposaient auparavant. Un terrain particulièrement fertile s'offrait ainsi à leur aptitude à découvrir et à exploiter les possibilités de lectures alternatives de certaines images. Ils furent séduits plus particulièrement par les assemblages de palmettes, notamment ceux qui étaient accompagnés de rinceaux, un motif en même temps répétitif et dynamique qui se prêtait remarquablement à l'insertion des symboles fondamentaux, l'esse et le triscèle. Il s'adaptait aussi sans difficulté à la réalisation d'entrelacs, expression de l'enlacement de deux principes dont l'écho apparaît encore au Moyen âge dans l'emblème du coudrier et du chèvrefeuille entrelacés de l'histoire de Tristan et Iseult, un thème auquel est même consacré un lai de Marie de France.

Le motif de l'entrelacs était déjà connu au Ve siècle av. J.-C., sous une forme angulaire ou curviligne, cette dernière présentant aux yeux des artistes celtes l'avantage d'être constituée d'esses imbriquées. Appartenant au monde végétal, le rinceau en enrichissait la signification en renforçant l'allusion à sa nature cyclique et alternative.

La nouvelle impulsion que reçoit l'art celtique dans le milieu péninsulaire est clairement perceptible sur les quelques œuvres qui y ont été découvertes. La plus représentative est le fourreau d'épée d'une tombe sénone de Filottrano où une frise de palmettes encadrées de rinceaux a été transformée par de subtiles retouches en l'image de la divinité protéiforme, associée à ses symboles fondamentaux, l'esse et le triscèle. On y retrouve l'évocation des trois formes de vie – humaine, animale et végétale –, obtenue cette fois non plus par la juxtaposition, mais la superposition des éléments : la palmette n'est plus seulement la représentation allusive d'un visage humain, mais contient également la composante végétale, grâce à la présence sous-jacente du sujet d'origine et aux rinceaux qui l'encadrent, ainsi qu'animale, car ces derniers peuvent être vus également comme les bois d'un cervidé. Une telle sorte d'image requiert évidemment le concours de l'imagination du spectateur ainsi que sa connaissance des concepts qui ont inspiré le contenu. On ne peut la déchiffrer du premier coup d'œil, car chaque élément peut avoir plusieurs significations qui ne peuvent être déterminées que par des lectures successives. Il ne paraît donc pas déplacé de qualifier ce type de représentation d'interactive.

On retrouve appliqué ce principe, sous une forme un peu différente, sur le torque en or d'une riche tombe féminine de la même nécropole de Filottrano. Des assemblages de palmettes encadrées de rinceaux y sont transformés en deux versions celtiques du même modèle où peuvent être reconnues non seulement des esses, des triscèles et des entrelacs, mais également l'évocation allusive de la tête de la divinité, coiffée de la « double feuille de gui ». Ce dernier thème figure d'ailleurs également sur le fourreau cité précédemment : ses feuilles forment l'extrémité des pousses des rinceaux ainsi que celle de la frise située sous l'entrée. Le fait que les deux compositions qui ornent la tige du torque à proximité des tampons ne sont pas tout à fait identiques n'est probablement pas le résultat d'une mala-

Applique quadrangulaire ajourée de Condé-sur-Marne (108) : vue d'ensemble (en haut) de cette œuvre fragmentaire, rehaussée de cabochons finement sculptés de motifs végétaux qui dessinent des têtes coiffées de la « double feuille de gui » (détail en bas). L'ensemble est une représentation symbolique de l'espace quadripartite disposé autour d'un centre commun, une « image du monde ».



dresse ou d'une incompréhension de l'artiste, on retrouve en effet cette particularité sur des torques transalpins qui ne semblent pas pouvoir être rattachés à l'exemplaire de Filottrano. Il faut probablement y voir plutôt l'intention, évoquée déjà à propos du thème des têtes jumelées, de distinguer des concepts qui représentent deux aspects inséparables et foncièrement identiques mais quand même différents.

Ces deux œuvres, emblématiques des innovations de l'art celto-italique, permettent de comprendre le succès d'un type d'image qui correspondait remarquablement à une mentalité que l'historien Diodore de Sicile décrivait ainsi à propos de l'expression orale des Celtes : « leur parole est brève, énigmatique, procédant par allusions et sous-entendus… » (*Bibliothèque historique*, V, 31). Véhiculée par les trafics transalpins intenses que nourrissaient non seulement les débouchés qu'offrait à la classe militaire le marché péninsulaire du mercenariat, les razzias et autres expéditions, mais également le commerce du corail de la baie de Naples et d'autres produits de prestige, la nouvelle mode figurative se répandit rapidement dans les territoires transalpins. Elle toucha évidemment en premier lieu, de manière particulièrement évidente, le carrefour que constituait le plateau suisse, région dont les populations avaient d'ailleurs été impliquées directement non seulement dans l'invasion de l'Italie, mais également dans le repeuplement du territoire boïen et l'avancée des Celtes dans les régions danubiennes.

La série la plus représentative de ce rôle d'intermédiaire y est constituée par des fibules de grande qualité, au pied généralement discoïdal et portant un cabochon de corail ou de son substitut, une pâte de verre rouge. D'origine marine, mais d'une couleur associée à la vie, le corail devait matérialiser pour les Celtes l'idée du « feu dans l'eau », c'est-à-dire d'une force en mesure de vivifier l'eau morte et immobile du monde infernal avant son retour dans le monde des vivants. Inspirées des précieuses fibules campaniennes ornées de compositions de palmettes, ces fibules connurent au nord des Alpes un énorme succès, au point que les artisans de la Bohême imitèrent en tôle de bronze leurs cabochons de corail.

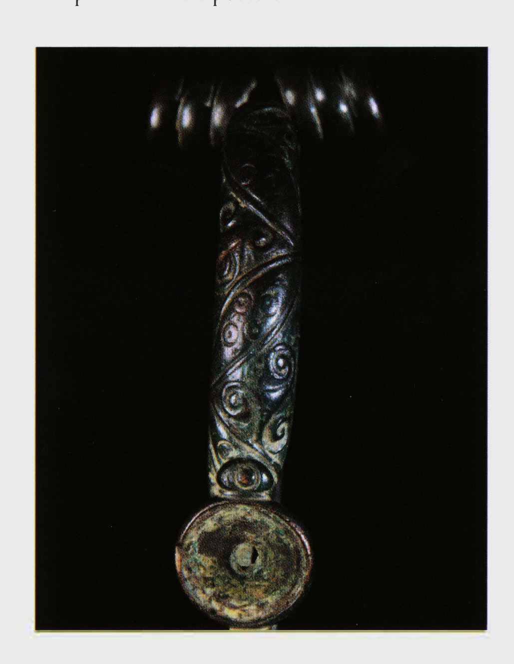
Les témoins les plus remarquables de la pénétration au nord des Alpes des innovations celto-italiques sont d'ailleurs souvent associés au corail ou à son remplaçant, l'émail rouge. Il en est ainsi des casques d'apparat d'Agris et d'Amfreville ou des ornements de harnais de la tombe à char champenoise de Condé-sur-Marne. Le thème de la division spatiale en quatre parties disposées autour d'un centre commun y est représenté par des évocations du visage de la divinité couronnée de la « double feuille de gui », réalisées en pièces de corail très finement sculptées de motifs végétaux. De la même région, vraisemblable terre d'origine des Sénons d'Italie, provient une série de vases qui illustrent la tentative d'implanter localement une technique, jusqu'ici inconnue, de peinture des décors « en réserve », inspirée de celle des céramiques « à figures rouges » grecques et étrusques.

Des œuvres d'indiscutable inspiration celto-italique atteignirent également le cœur de l'Europe, partiellement repeuplé après le départ des Boïens. Les garnitures ajourées de Čížkovice, fixées à l'origine par de petits clous sur un support courbe de forme conique, peut-être une paire de cornes à boire, en constituent un témoignage éloquent. Malgré leurs différences – l'une est un enchaînement continu de rinceaux dessinant des esses et des triscèles, l'autre un assemblage d'éléments juxtaposés – elles sont toutes les deux fondées sur le même schéma initial, un modèle italiote qui orne notamment l'attache de seaux campaniens ou tarentins.



Fibule de Berne-Schosshalde (109), à l'arc finement orné de paires de rinceaux fleuris de palmettes partant d'une esse. Leurs points de jonction sont soulignés de part et d'autre par une feuille unique, résidu de palmette.

Détail de l'arc de la fibule de Toužetín (109) : le rinceau des prototypes est devenu ici un zig-zag de feuilles élaboré au compas et flanqué de part et d'autres de triscèles qui occupent l'emplacement des pousses.





L'expansion danubienne

Un siècle après l'invasion de l'Italie, les Celtes transalpins lancent une nouvelle expédition à grande échelle contre le monde méditerranéen. Le but est cette fois le monde hellénistique, déchiré par les combats que se livrent les successeurs d'Alexandre. Une tentative est mentionnée par les textes en 298 av. J.-C. : l'armée celtique est alors écrasée par Cassandre sur l'Haemus, l'actuel massif de Stara Planina en Bulgarie.

L'aire de départ des attaques, conduites par des individus qui devaient bien connaître la situation, peut-être d'anciens mercenaires, était la cuvette karpatique dont la partie nord-occidentale, le sud-ouest de l'actuelle Slovaquie et la Transdanubie hongroise, avait été occupée dès le IVe siècle par des groupes apparentés à ceux qui s'étaient installés auparavant en Bohême et en Moravie.

La mort de Lysimaque et l'effondrement de son royaume, en l'an 281, suscitèrent leur réaction rapide. Dès l'année suivante, trois armées estimées par des historiens à un total de trois cent mille personnes se mettent en marche en direction de la Thrace et de la Macédoine. L'armée du jeune roi Ptolémée Kéraunos est écrasée, lui-même, blessé et capturé, est décapité. Un corps d'armée commandé par Brennos, homonyme du vainqueur de Rome, menace le sanctuaire d'Apollon à Delphes, mais doit renoncer à sa prise et revenir sur ses pas. L'événement sera transformé en un pillage sacrilège dont le butin aurait terminé ses pérégrinations chez les Volques Tectosages de Toulouse.

Une partie des effectifs de la « Grande expédition » revint s'installer dans la plaine du Danube. C'est alors que se formèrent les Scordisques, par la fusion de Celtes et d'indigènes. D'autres fondèrent en Thrace l'éphémère royaume de Tylis qui imposa un tribut à Byzance. Enfin, vingt mille autres, dont dix mille en armes, franchirent les détroits pour l'Asie Mineure où ils constituèrent sur les plateaux d'Anatolie la Communauté des Galates. Ils y maintiendront leur spécificité et leur langue jusque vers la fin du IVe siècle, où Saint Jérôme constate sa parenté avec le dialecte des Trévires du nord de la Gaule.

Un nom est associé aux mouvements de populations de grande amplitude qui touchent dans le premier quart du IIIe siècle av. J.-C. le monde hellénistique et les régions transalpines. Il s'agit de celui des Volques, rapproché naguère du germanique *Volk*, « peuple », ou du nom du loup chez les Slaves et les Germains, mais considéré aujourd'hui comme dérivé plutôt de celui du faucon (all. *Falk*), un rapace approprié comme emblème d'un peuple mobile où l'élément militaire jouait un rôle déterminant. Sa fraction principale, les Tectosages, « ceux qui cherchent un toit », donna son nom à l'un des peuples galates d'Asie Mineure, sa présence dans le Languedoc a été évoquée et des *Volcae* sont mentionnés jusque dans la vallée de l'Èbre. Associés au pillage imaginaire de Delphes, ils s'installèrent aussi dans la région au confluent de la Drave et du Danube que des auteurs anciens qualifient de *Volcaea palus*, « marais des Volques ».

L'origine de ce complexe ethnique, ouvert et dynamique, doit être cherchée, d'après les indices archéologiques, dans les groupes venus principalement du plateau suisse qui réoccupèrent au IVe siècle la Bohême et la Moravie et y fusionnèrent dans un nouvel ensemble.

Un passage de la *Guerre des Gaules* de César résume ces événements : « Il fut un temps où les Gaulois surpassaient les Germains en bravoure, portaient la guerre chez eux, envoyaient des colonies au-delà du Rhin parce qu'ils étaient trop nombreux et n'avaient pas assez de terres. C'est ainsi que les contrées les plus fertiles de la Germanie, au voisinage de la forêt Hercynienne, forêt dont Ératosthène et certains autres auteurs grecs avaient, à ce que je vois, entendu parler, – ils l'appellent Orcynie – furent occupées par les Volques Tectosages, qui s'y fixèrent ; ce peuple habite toujours le pays, et il a la plus grande réputation de justice et de valeur militaire » (VI, 24 ; trad. L.-A. Constans). Les plus riches terres proches des massifs qui s'étendent du Rhin aux Karpates, l'*Hercynia silva* des anciens, sont en effet les plaines de Bohême et de Moravie et la région au nord de l'Elbe était habitée par des populations de souche germanique avant son rattachement aux Boïens aux VIe-Ve siècles ; enfin, les territoires qu'ils abandonnèrent furent colonisés au IVe siècle par des groupes qui venaient de l'autre côté du Rhin.



Le bracelet à tampons en bronze de Prague-Žižkov, du début du IIIe s. av. J.-C., illustre la nature équivoque des symboles représentés sur ce type de parures, selon l'angle de vue on peut y voir aussi bien des esses que des triscèles. Ces derniers sont le thème principal de la composition, comme le démontre le développement.



Page de gauche.
Fibule de Brno-Maloměřice (110) : l'arc est orné en relief de deux ébauches de rinceaux, ornés à l'origine d'incrustations de corail, matériau employé également pour le cabochon disparu du pied discoïdal.



Différemment de ce qui avait pu être constaté dans les territoires que l'analyse des données archéologiques et les ethnonymes indiquaient comme origine des mouvements dirigés au début du IVe siècle vers l'Italie, les régions du centre de l'Europe que les objets désignent clairement comme point de départ de la « Grande expédition » de l'an 280 av. J.-C., ne paraissent présenter aucun fléchissement démographique significatif. La continuité du peuplement se reflète dans l'occupation des habitats et l'utilisation des nécropoles, sans rupture à caractère général, avec une très forte densité qui ne semble pas diminuer de manière notable. Il faut donc envisager une autre formule que le déplacement en masse de grandes communautés structurées, comme ce fut probablement le cas un siècle auparavant pour les Sénons et les Boïens, ainsi qu'en l'an 58 av. J.-C. pour la tentative des Helvètes, décrite par César.

Le modèle qui s'adapte le mieux aux migrations des premières décennies du IIIe siècle est celui du recrutement capillaire d'effectifs attirés par l'aventure, l'appât du gain ou l'espoir de trouver une terre où s'installer. Les éléments de l'élite militaire qui ne pouvaient trouver sur place des débouchés satisfaisants étaient à l'affût d'occasions susceptibles de répondre à ces attentes.

L'Italie fut pour eux pendant près d'un siècle une sorte de terre promise, avec les razzias et le service mercenaire. Les textes et les données archéologiques témoignent d'un afflux constant de Transalpins dont certains repassent ensuite les Alpes et se joignent aux groupes militaires très mobiles qui sillonnent alors l'Europe de l'Atlantique aux plaines du Danube.

Ces guerriers expérimentés, souvent d'anciens mercenaires, se trouvaient désormais exclus du cadre tribal et se regroupaient dans des confréries que n'unissaient plus les liens du sang mais la vocation des armes et la pratique d'autres arts nobles, ainsi que l'attirance pour l'idéal héroïque avec sa recherche d'une gloire dont le couronnement était la « bonne mort » au combat. Ils se dépouillaient de leurs vêtements face à l'ennemi pour manifester leur mépris du danger, une particularité que l'iconographie antique associera désormais à l'image des Celtes. Leur foi leur assurait une place de choix dans l'Autre Monde, dans les îles paradisiaques où les élus attendaient en festoyant sous les pommiers de la connaissance le retour sur terre, à l'image d'Arthur à Avallon. Les *Fiana* irlandais et les chevaliers de la Table Ronde appartiennent d'ailleurs à la même espèce d'élite guerrière vouée à la Quête. Son prestige attirait ceux que le cadre de la société n'arrivait pas à satisfaire et qui rêvaient d'un avenir glorieux en bonne compagnie.

L'existence de ces confréries est mentionnée explicitement sous le nom d'« hétairies » par Polybe dans sa description des Celtes d'Italie (*Histoires* II, 18) et ce même auteur évoque plus loin « ceux qu'on appelle les Gésates, parce qu'ils se louent pour des expéditions » (II, 22) et qui combattirent à la bataille de Télamon, en 225 av. J.-C., nus au premier rang « parés de colliers et de bracelets d'or » (II, 28).

Libre dans ses mouvements, riche d'expériences militaires acquises lors d'expéditions ou de services mercenaires, bien informée sur la situation du monde méditerranéen, cette élite militaire constituait l'encadrement idéal pour des entreprises de grande envergure. Un de ses principaux viviers devait se trouver chez les Volques d'Europe centrale, issus eux-mêmes de la fusion de groupes qui avaient quitté leurs noyaux tribaux d'origine. La Moravie, lieu de passage de l'antique « voie de l'ambre » qui reliait la Baltique à l'Adriatique et croisait dans son voisinage l'axe est-

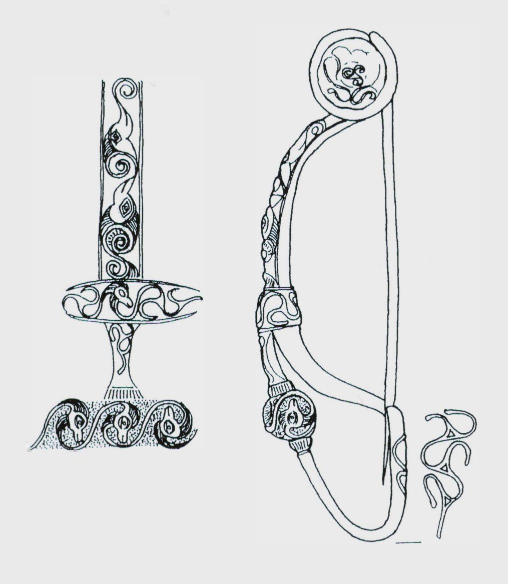


Le décor du fourreau de Cernon-sur-Coole (111) semble à première vue le fruit d'une imagination créatrice entraînée dans un jeu de courbes et de motifs végétaux, autour de la tête d'un être monstrueux. Il s'agit en fait d'une variante du thème de la « paire de dragons », associé à une frise de palmettes.

Page de gauche.
Le bracelet de Brno-Maloměřice (111) est orné de masques construits à partir d'une double palmette. Ils sont séparés par des protubérances où figure une paire de rinceaux partant d'une esse.



La fibule de Conflans (112) est non seulement le témoin éloquent de l'extraordinaire savoir-faire des forgerons celtiques mais également un précieux exemple d'assemblage d'éléments végétaux et animaux, ici rinceaux et têtes d'êtres monstrueux.



ouest du cours du Danube, devait jouer un rôle d'autant plus important qu'elle était limitrophe de régions habitées par des populations germaniques qui pouvaient contribuer en cas de besoin au recrutement d'effectifs militaires.

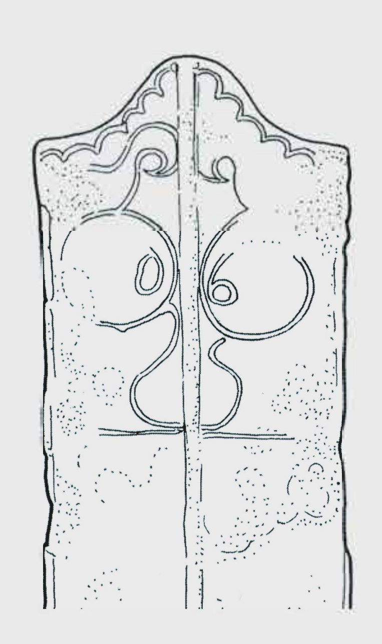
La découverte récente, dans une position stratégique au centre de la Moravie, de l'habitat d'une trentaine d'hectares de Němčice-Vícemĕřice, confirme le rôle de relais de la région dans ce type d'activité. On y a découvert non seulement des matériaux indiquant la présence d'ateliers qui fabriquaient en grand nombre des objets de prestige –ceintures féminines en bronze, bracelets et perles en verre et autres – mais également une quantité impressionnante de monnaies. Il s'agit d'émissions locales en or et en argent, mais également de provenances aussi éloignées que Carthage, la Cyrénaïque, l'Égypte ptolémaïque, Tarente et d'autres cités d'Italie, la Gaule –dont les Volques Tectosages – et différents lieux du sud-est de l'Europe, des côtes illyriennes aux confins de la Mer Noire. Elles datent principalement de la seconde moitié du III[e] siècle. Comme il s'agit presque exclusivement de pièces de bronze de faible valeur, il est impossible d'expliquer leur présence par des contacts commerciaux à longue distance. Elles paraissent correspondre plutôt aux résidus de biens rapportés par d'anciens mercenaires. En effet, la plupart de leurs émetteurs avaient eu recours à cette époque aux services de contingents celtes ou leurs territoires avaient été le théâtre de leurs exploits militaires.

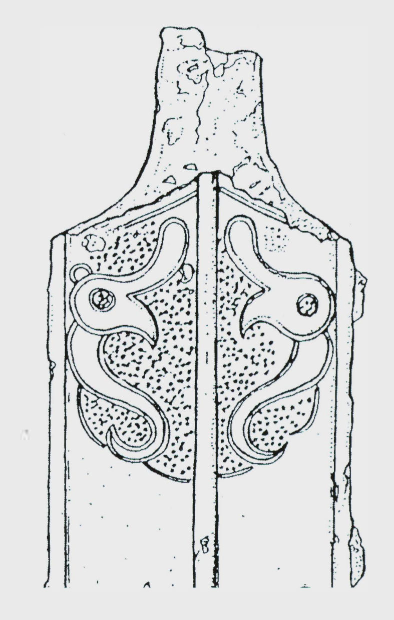
L'exaltation de valeurs liées à la vocation guerrière et leur ostentation se reflètent évidemment dans l'art celtique des IV[e] et III[e] siècles. L'essentiel des œuvres de qualité qui nous sont parvenues appartiennent en effet soit à l'armement de l'élite militaire, soit aux parures des femmes qui l'accompagnaient. La distribution géographique de ces objets est éloquente, car ils se concentrent dans les territoires concernés par leur présence : l'Italie, la Suisse, la Champagne et quelques autres régions de l'ouest et du centre-est de l'Europe au IV[e] siècle. Au siècle suivant viendront s'y joindre les nouveaux territoires de la Celtique danubienne.

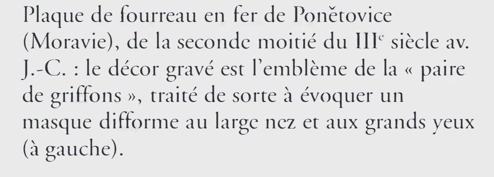
Ces œuvres participaient aux déplacements de leurs propriétaires et leurs créateurs accompagnaient vraisemblablement les commanditaires. Les lieux de découverte de ces objets n'ont donc souvent aucun lien avec leur filiation stylistique, le milieu où ils avaient été produits ou bien d'où provenait leur créateur. La grande mobilité de l'élite militaire a généré des contacts fréquents et multiples qui ont contribué de manière décisive à la diffusion rapide des innovations techniques et artistiques. Leurs foyers sont généralement difficiles à déterminer, à l'exception des cas où il est possible de s'appuyer sur une production suffisamment abondante et représentative de goûts et de factures caractéristiques d'une aire géographique. C'est plus facile pour les parures en bronze des femmes de rang que pour les armes décorées de leurs compagnons, majoritairement en fer, un métal dont la conservation est généralement assez mauvaise.

Ainsi, les fourreaux d'épée décorés, catégorie de loin la plus nombreuse, présentent une distribution très déséquilibrée qui rend difficile et incertaine la reconnaissance d'éventuels styles régionaux. Leur ornementation n'a plus au III[e] siècle beaucoup de points communs avec celle des exemplaires du V[e] siècle. On y retrouve cependant en bonne place le thème de la paire de monstres, gardiens de l'Arbre de Vie : il formait la bouterolle de certains fourreaux du V[e] siècle ou figurait sur l'agrafe de leur système de suspension ; au siècle suivant, il devient un emblème disposé au-dessous de l'entrée de la gaine. Ses deux variantes –la paire de monstres au corps de serpent dessinant une esse et celle de griffons ailés – regroupées généralement sous le terme « paire de dragons » sont un héritage évident du répertoire du V[e] siècle, mais l'image est simplifiée, réduite à un symbole essentiel, ou au contraire compliquée par de savantes manipulations qui en occultent la signification.

De telles œuvres étaient les fruits de l'émulation qui conduisait les guerriers les plus riches à faire appel à des artistes de renom, particulièrement qualifiés, capables de créer des variantes originales susceptibles de soulever la curiosité et l'admiration de leurs congénères et censées conférer à l'arme une charge magique particulière. Ces images subtilement allusives aux formes fuyantes, insaisissables, devaient répondre à une conception du sacré incompatible avec une image statique aux contours trop bien définis. Les enchevêtrements d'esses, de triscèles, de découpages de palmettes ou de rinceaux suggérant des formes humaines ou animales, ne sont toutefois pas issus des divagations d'une imagination débridée, mais résultent de l'assemblage rigoureusement construit et réfléchi d'éléments aux significations bien établies qui appartiennent tous au répertoire élaboré pendant les siècles précédents.



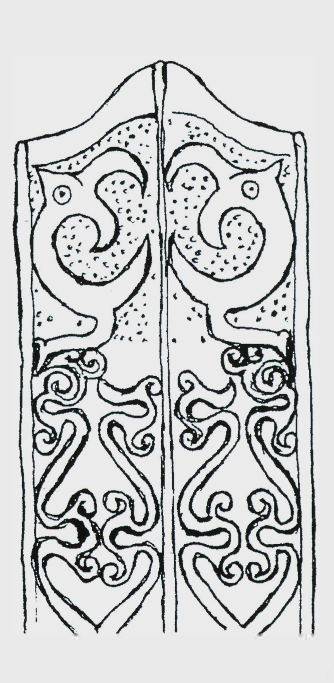




Plaque de fourreau en fer de Ponĕtovice (Moravie), de la seconde moitié du IIIe siècle av. J.-C. : le décor gravé est l'emblème de la « paire de griffons », traité de sorte à évoquer un masque difforme au large nez et aux grands yeux (à gauche).

Plaque de fourreau en fer de Modlešovice (Bohême), de la première moitié du IIIe siècle av. J.-C. : sur fond piqueté, la « paire de dragons » au corps serpentiforme dessinant une esse (à droite).





Plaque de fourreau en fer de Saint-Benoît-sur-Seine (121) : la « paire de dragons » est représentée à l'envers par des applications ajourées (à gauche).

Plaque de fourreau en fer de Casalecchio di Reno près de Bologne (Italie), datable vers le milieu du IVe siècle av. J.-C. : sur un fond piqueté est gravée la « paire de griffons », au-dessous se développe selon l'axe vertical une quadruple frise de palmettes, réalisée à l'aide d'une matrice. C'est actuellement un des plus anciens témoins de la présence de ce type d'emblème schématique sur un fourreau (à droite).



Les maîtres de la fonte et de la forge

L'avènement d'une élite militaire nombreuse, aux ressources abondantes alimentées par les nouvelles possibilités qu'offraient les grandes expéditions militaires et le mercenariat, conduisit dès la seconde moitié du V[e] siècle au développement de l'artisanat d'art réservé jusqu'ici aux « princes » et à leur entourage. Le phénomène s'accentua au siècle suivant, où la production de qualité cessa définitivement d'être l'apanage des personnages dominants du système tribal et devint l'élément de prestige de la catégorie sociale la plus mobile et la plus dynamique : les hommes que leurs armes accompagnaient jusque dans la mort, ainsi que leurs compagnes, les femmes dont le rang est indiqué par des parures qui leur étaient réservées.

Cet accroissement considérable d'une clientèle désirant afficher sa situation privilégiée par des objets d'une qualité réservée jusqu'ici à quelques rares individus conduisit à un développement sans précédent de l'artisanat qui en assurait la production. On assista alors d'une part à l'apparition d'ateliers en mesure de fournir des séries de centaines de parures quasi identiques à une clientèle installée dans un rayon de plusieurs dizaines de kilomètres, d'autre part à celle d'individus ou d'ateliers produisant des pièces uniques, répondant probablement à des commandes et des choix personnalisés.

Naturellement, la volonté d'afficher son rang, sa richesse et vraisemblablement aussi ses goûts personnels, pouvait se manifester dans le costume sur des matières périssables qui ne se sont pas conservées. Ainsi, nous savons que les tissus pouvaient être non seulement bariolés mais également brodés. Quant aux coiffures, objet de soins particuliers évoqués par les textes, nous ne les connaissons que par les images stéréotypées des Celtes dans l'art gréco-romain. Le corail et le verre sont aujourd'hui les seuls témoins d'un goût pour la couleur évoqué à de nombreuses reprises.

Comme c'est le cas pour l'architecture, en bois, disparue et reconstituée à partir de traces qui permettent de restituer les plans et d'estimer approximativement les volumes mais ne livrent aucune information sur la finition et l'éventuelle ornementation, notre appréciation des autres aspects visuels de la civilisation des anciens Celtes est largement conditionnée par un préjugé défavorable hérité de l'Antiquité et magnifié par le XIX[e] siècle.

Heureusement, nous disposons d'un nombre suffisant d'objets métalliques pour pouvoir juger ce domaine de l'artisanat celtique à sa juste valeur. Qu'il s'agisse de la fonte d'alliages à base de cuivre ou du travail du fer, les Celtes d'époque laténienne pouvaient s'appuyer sur une expérience millénaire. Les territoires de l'Europe intérieure et atlantique où s'installèrent dans la seconde moitié du III[e] millénaire leurs lointains ancêtres étaient riches en gisements de métaux natifs ou de minerais : l'or de nombreux fleuves aurifères pouvait être recueilli par orpaillage, la même technique pouvait être employée pour l'étain qui était également extrait par l'exploitation minière du sous-sol, comme ce fut très tôt le cas pour le cuivre et plus tard pour d'autres métaux. Quant au fer, il semble avoir été obtenu dès le II[e] millénaire à l'occasion de la transformation de certains minerais de cuivre, mais sa diffusion généralisée dans la première moitié du millénaire suivant fut fondée principalement sur l'utilisation de minerais très largement répandus et accessibles dans des gisements souvent superficiels, tels que l'hématite.

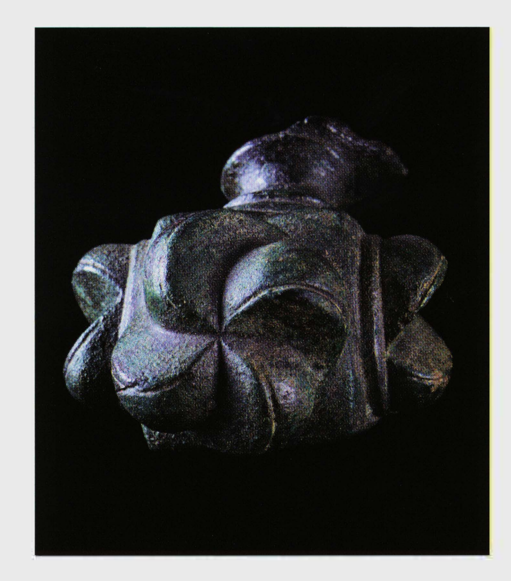
Les objets les plus prestigieux, en métal précieux, ne nous sont parvenus qu'exceptionnellement. Ainsi, les « colliers et bracelets d'or » des guerriers, mention-

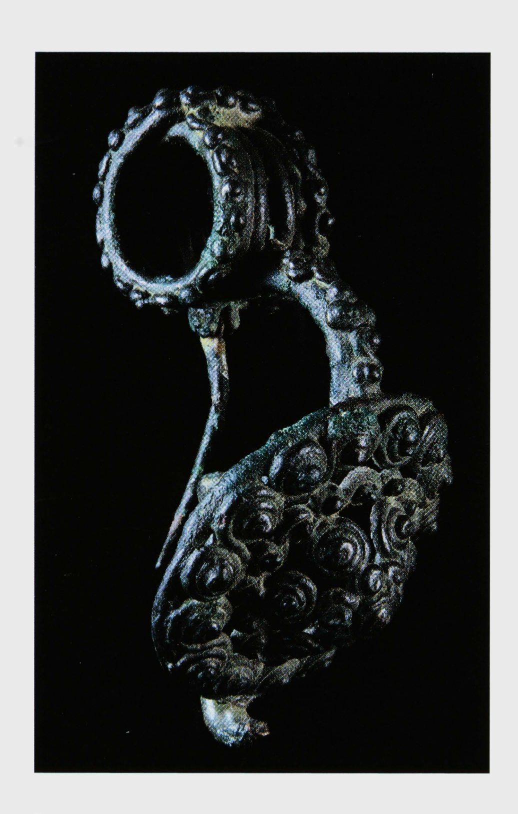


Anneau de cheville en bronze à oves creux de Křepice (Moravie), du second tiers du III[e] siècle av. J.-C. : une esse au modelé angulaire entoure au centre et aux extrémités deux « feuilles » imbriquées à la manière d'un *yin-yang*.

Page de gauche.
Détail d'un anneau de cheville à oves creux de Plaňany (120) : deux esses s'enchaînent autour d'une protubérance hémisphérique qui porte une petite esse tournant en sens contraire. Elle dessine ainsi deux « feuilles » imbriquées, un motif équivalent au *yin-yang* chinois.

Élément d'anneau de cheville fragmentaire d'Uhřice (122) : une grande esse aux extrémités formant des protubérances hémisphériques coupées en deux entoure un médaillon central qui porte un svastika curviligne composé de quartiers sphériques.





Fibule au large pied discoïdal ajouré de Mistřín (118), réalisée à la cire perdue, elle est entièrement ornée d'esses juxtaposées.

Bracelet ajouré de Prague-Podbaba (120), témoin de la maîtrise remarquable atteinte dans la fonte à cire perdue par les bronziers d'Europe centrale.



nés par Polybe (II, 28) dans le contexte de la bataille de Télamon, ne sont attestés que par le torque et le brassard assortis de Lasgraïsses. Il s'agit vraisemblablement d'un dépôt votif, car aucune de ces parures, butin convoité dans les victoires sur les Celtes, n'a été trouvée dans une sépulture. On peut y ajouter quelques bagues en or ou en argent, découvertes principalement en Suisse.

L'alliage de l'étain et du cuivre, le bronze, était connu et abondant en Europe intérieure dès la fin du III[e] millénaire. Son travail par martelage ou coulée dans un moule fut enrichi dès le millénaire suivant par la technique connue sous le nom de « fonte à cire perdue » qui ne cessera d'être améliorée successivement et atteindra chez les bronziers celtes du III[e] siècle av. J.-C. un niveau remarquable. Son principe est simple : l'objet qui doit être réalisé en métal est d'abord modelé en cire, sur un noyau réfractaire lorsqu'il est creux ; le modèle est ensuite enrobé d'un mélange réfractaire suffisamment fin pour en épouser fidèlement la forme ; le moule ainsi obtenu est chauffé pour évacuer la cire par des ouvertures ménagées à cet effet ; elle est remplacée ensuite par l'alliage en fusion ; après son refroidissement, l'enveloppe est brisée pour en extraire l'objet, successivement ébarbé, éventuellement retouché, ciselé et poli. Cette technique, toujours utilisée, permet la fabrication d'objets complexes, mais le bris du moule impose la réalisation d'un nouveau modèle en cire pour chaque pièce. Évidemment, ce travail peut être facilité par l'emploi de matrices, poinçons et autres moyens qui permettent la répétition d'éléments identiques. C'est notamment le cas, au III[e] siècle, des anneaux de cheville à oves creux que les bronziers produisaient pour les femmes de rang dans l'aire danubienne. Lisses, les oves de ces parures peuvent atteindre de grandes dimensions avec une épaisseur qui est proche de celle d'une coquille d'œuf. Or, il est impossible d'obtenir un galbe et une dimension parfaitement identiques sans le recours à une matrice, surtout lorsque les oves portent une ornementation en relief. Chacun d'eux devait donc être obtenu à partir d'une mince feuille de cire pressée à l'intérieur de la matrice, retirée et assemblée aux autres sur un noyau réfractaire pour former l'anneau. Ce modèle en cire devait être ensuite traité comme décrit précédemment. Le résultat de la fonte ne pouvait être apprécié qu'après le bris de l'enveloppe. À la moindre erreur, par exemple une bulle d'air au mauvais endroit, l'objet était bon pour la refonte et il fallait recommencer toute l'opération. De tels cas devaient être fréquents, malgré l'alliage qu'employaient alors les bronziers danubiens, enrichi en plomb pour de le rendre plus fluide.

Le degré de virtuosité dans cette technique de fonte atteint dans la première moitié du III[e] siècle est extraordinaire. En témoignent non seulement les anneaux de cheville à oves, mais également d'étonnantes parures inspirées par des techniques de l'orfèvrerie –le filigrane et la granulation, application par soudure de fils ou de grains de métal précieux – réalisées par la technique de la cire perdue. L'extraordinaire habileté de certains bronziers est attestée notamment par des objets ajourés d'une grande finesse, obtenus par l'assemblage d'un grand nombre d'éléments de petite taille. La majeure concentration de ces parures, connues d'à peu près toutes les régions touchées dans la première moitié du III[e] siècle par les mouvements de l'élite militaire celte, peut être constatée dans les territoires danubiens attribués aux Volques, notamment en Bohême et en Moravie. C'est là que semblent pouvoir être localisés les foyers d'élaboration des techniques du faux filigrane et du « pastillage » ainsi que l'essentiel de la production.

Moins abondamment documenté, à cause de la conservation aléatoire des objets, le travail du fer est d'un niveau tout aussi surprenant. La catégorie la mieux étudiée, les fourreaux d'épée, révèle non seulement la conception savante de leur assemblage, mais également la variété et la richesse de leur ornementation. Elle

est obtenue par différentes techniques : la gravure à main libre, l'emploi de poinçons ou de matrices, l'application de pièces découpées et fixées par soudure sur la plaque, le travail au repoussé. Des incrustations de corail pouvaient rehausser quelquefois le décor. Sa réalisation proprement dite devait être précédée par la mise en place de la composition à l'aide d'un compas ou de poncifs. C'est la conclusion inévitable qui ressort de l'examen d'exemplaires aux décors particulièrement complexes couvrant la totalité de la plaque. Aucune trace sûre de l'esquisse préliminaire n'a toutefois été relevée. La maîtrise des techniques employées est étonnante et particulièrement évidente pour la gravure à main libre, où même les agrandissements photographiques dont nous disposons aujourd'hui ne révèlent généralement pas de reprises ou d'hésitations.
La virtuosité des forgerons celtiques est cependant illustrée de la manière la plus spectaculaire par des parures qui pourraient passer pour des ouvrages en bronze s'il n'y avait l'oxydation caractéristique du fer. Leur état est rarement tel à permettre d'apprécier pleinement la finesse et la qualité de l'exécution. Quelques objets bien conservés, grâce au dépôt dans le contexte d'une incinération et à la nature du sol, peuvent toutefois témoigner de l'exceptionnelle habileté de leurs créateurs. C 'est le cas des deux fibules de Conflans, au fin décor en relief, exécuté probablement à l'aide d'une matrice. On ne peut en effet identifier, même au microscope, aucune trace d'outil. Particulièrement impressionnante du point de vue technique, l'ornementation en relief, formée d'un rinceau habité de monstres, qui couvre la totalité de la perle globulaire de l'une de ces fibules. C'est toutefois de nouveau en Moravie que l'on trouve les exemples les plus nombreux de parures en fer finement travaillées. Il s'agit non seulement de fibules aux ajours délicats, mais également de bracelets à la tige ornée de rosettes ou de nodosités façonnées en forme d'esses ou d'autres éléments symboliques.
On peut s'interroger sur le sens de la réalisation en fer de parures qu'il aurait été probablement plus simple d'obtenir en bronze, par la fonte à cire perdue. S'agit-il d'une émulation entre spécialistes de ces différents métaux ? Du prestige attaché à un objet particulièrement difficile à réaliser ? De vertus magiques spécifiques attribuées à ces métaux ou de la charge particulière qui était conférée à l'objet par un artisan particulièrement réputé ? Il est impossible de répondre à ce genre de question de manière univoque. Ce qui paraît indiscutable, c'est le lien étroit qui existait à cette époque entre l'élite militaire, en mouvement ou installée déjà depuis quelque temps dans un territoire, et cet artisanat artistique d'un niveau exceptionnel, fournisseur de biens de prestige qui devaient être particulièrement coûteux, compte tenu de la compétence et du temps nécessaires à leur fabrication. D'une grande visibilité, ils constituaient toutefois un investissement adapté à la mentalité de personnes qui affichaient avec fierté leur appartenance à l'élite militaire, leur attachement à la condition d'hommes et de femmes libres, jusque dans leur voyage vers l'Autre Monde. Ces parures et ces armes étaient l'expression d'une culture raffinée, où les prouesses techniques nécessaires à leur réalisation étaient non seulement appréciées à leur juste valeur mais admirées et vénérées parce qu'elles relevaient de la maîtrise du feu, élément qui représentait pour les Celtes l'essence même de la vie.



Le bracelet de Blučina (110) porte le caractéristique rinceau celtique au départ triangulaire des pousses qui le transforme en une suite de triscèles.



Symboles et images

L'examen des œuvres des artisans d'art danubiens de la première moitié du IIIe siècle av. J.-C. montre qu'ils étaient non seulement de remarquables techniciens mais qu'ils maîtrisaient tout aussi parfaitement les éléments du répertoire et leur signification. Même les compositions très complexes qui paraissent être à première vue issues de l'invention spontanée d'une imagination fertile et débridée, se révèlent à l'examen le résultat d'une démarche raisonnée, fondée sur des thèmes présents dans l'art celtique depuis sa phase initiale de la seconde moitié du Ve siècle. Les exceptions sont rarissimes et se distinguent par une évidente incohérence formelle qui reflète l'absence de signification. Il s'agit d'imitations maladroites, réalisées par des artisans qui ne connaissaient pas le sens des images dont ils s'inspiraient. De telles déviations constituent l'inévitable corollaire du prestige attaché aux œuvres authentiques.

Les deux symboles fondamentaux que l'art celtique avait hérité d'un fonds antérieur – l'esse et le triscèle – sont alors omniprésents : ils apparaissent isolés, transformés par l'adjonction d'autres éléments, servent à construire ou à transformer des compositions complexes où ils se trouvent associés à d'autres sujets du répertoire. Ils figurent sur les anneaux de cheville des femmes de rang, traités souvent d'une manière qui leur confère sous certains angles et éclairages un aspect qui suggère un visage monstrueux ou un bourgeonnement végétal. Il s'agit probablement d'évoquer par ces formes fugitives la force vitale que résument les symboles. Ils sont quelquefois juxtaposés ou disposés de sorte à souligner leur nature interdépendante et complémentaire. Il n'est donc pas toujours facile à déterminer si le symbole représenté est l'esse ou le triscèle, surtout lorsque le support est convexe et ne permet pas d'appréhender l'image dans sa totalité.

Le fait qu'ils remplacent certaines parties ou même l'ensemble d'une composition qui était à l'origine un assemblage de palmettes ou un rinceau n'est dans aucun cas le résultat d'une incompréhension formelle ou du penchant pour l'abstraction, considéré quelquefois, à tort, comme une caractéristique essentielle de l'art celtique. C'est une démarche qui a pour but d'exprimer par l'image la force élémentaire sous-jacente à toute forme de vie : les mouvements cycliques de l'astre solaire, fondement de l'ordre universel. La transformation d'une image qui relève à l'origine de l'humain, du végétal ou de l'animal, en un assemblage de symboles, résulte de la conviction selon laquelle l'univers du sacré ne peut être confondu avec le monde visible qui nous entoure : il peut être évoqué par des images composites aux formes incertaines et fugitives mais ce sont les symboles qui en résument la substance de la manière la plus complète et la plus efficace.

Rien d'étonnant donc à ce que l'exaltation de cet aspect du répertoire advienne au moment où l'art celtique avait atteint la phase optimale de son autonomie et de sa spécificité.

L'attitude des Celtes du début du IIIe siècle quant au rapport entre l'image et le sacré trouve une illustration particulièrement pertinente dans l'anecdote rapportée par l'historien Diodore de Sicile (*Bibliothèque historique*, XXII, 9) : il décrit l'étonnement de Brennos, le chef de la « Grande expédition » de l'an 280 av. J.-C. qui menaça Delphes, lorsqu'il se trouva dans un temple grec face à des statues de dieux représentés sous une forme humaine. Il lui sembla dérisoire que les Grecs croient que les dieux puissent se satisfaire d'être vénérés sous l'aspect de simples mortels. Même si on peut douter de l'authenticité de l'histoire, elle exprime parfaitement la difficulté d'un ancien Celte à concevoir une image



La fibule de Přemyšlení (121), associe la tête d'un cheval à une ébauche de tête globulaire. C'est un cas jusqu'ici unique de fibule figurée postérieure de plus d'un siècle aux exemplaires du Ve siècle av. J.-C.

Page de gauche.
Détail du bracelet de Křinec (114), avec une double frise de poissons au corps arqué. Il s'agit très probablement des saumons qui, selon les croyances des Celtes, constituaient un des échelons dans la transmission du savoir.

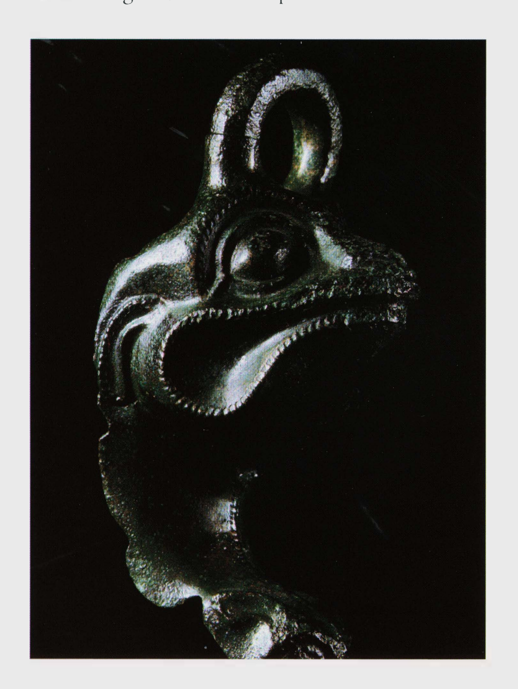
La fibule d'Orainville (118) est construite à partir de la garniture ajourée qui ornait probablement à l'origine un couvercle en bois. Elle fait partie des « images du monde » associées à l'image de la divinité. Le masque est humain, mais peut évoquer également une tête de bélier.





L'agrafe de ceinture de Loisy-sur-Marne (115) est le résultat de la transformation d'une palmette encadrée d'esses : le masque caricatural aux petites oreilles d'animal est coiffé de l'anneau auquel était fixée la ceinture. Sa partie découverte pouvait ainsi évoquer une paire de cornes.

Le monstre de l'attache figurée d'un seau de La Mailleraye-sur-Seine (115) a une gueule qui épouse la forme caractéristique de la « double feuille de gui », de même que d'autres détails.



divine qui n'exprime pas la capacité d'adopter des formes multiples et changeantes. Réduire le sacré à l'apparence visible du monde environnant devait apparaître comme un acte gravement irrespectueux et donc susceptible de provoquer la colère des dieux.

Ce refus de principe d'images s'inspirant directement de la réalité visible, particulièrement évident dans l'art des IVe et IIIe siècles, est à l'origine de l'idée sur la nature aniconique, non-figurative, de l'art des anciens Celtes. Il n'aurait été qu'une dérivation de modèles empruntés au répertoire gréco-romain, plus ou moins inspirée, mais privée de signification autonome. La sensibilité et le goût pour l'abstraction qui sont quelquefois concédés aux artistes celtes leur auraient permis au mieux de créer des œuvres, appréciables du point de vue d'un art qui a connu l'évolution du XXe siècle, mais en définitive moins dignes d'intérêt que celles de peuples récents d'autres continents qualifiés naguère de « primitifs ». Le jugement préconçu défavorable qui continue à peser ainsi sur le plus original des arts non classiques de l'Europe ancienne est toujours fortement enraciné. Sa valeur et sa capacité à alimenter l'imagination en lui ouvrant les portes du monde mystérieux caché de l'autre côté du miroir, invisible à celui qui ne sait pas se libérer des entraves de l'apparence, qui est incapable de soulever l'enveloppe trompeuse des ressources infinies du merveilleux, fut toutefois reconnue intuitivement par quelques artistes, notamment les surréalistes de l'entre-deux-guerres. Ainsi, pour Lancelot Lengyel, ami d'André Breton, l'art des Celtes « oppose au monde statique et anthropocentrique l'espace mouvant d'un univers infini, inachevé, qui porte la réalité absolue vers laquelle l'homme se tourne, scrutant la précarité de l'existence en face du ciel immense » (dans A. Breton, *L'art magique*). On peut évidemment épiloguer sur la totale pertinence d'une telle appréciation. Elle exprime toutefois mieux que beaucoup de savantes analyses l'idée d'un art qui a tenté de représenter par l'image les forces mystérieuses, changeantes et insaisissables, qui animent et assurent l'inexorable cycle universel de la vie et de la mort, de la lumière et des ténèbres, du feu vital et des eaux dormantes de la virtualité.

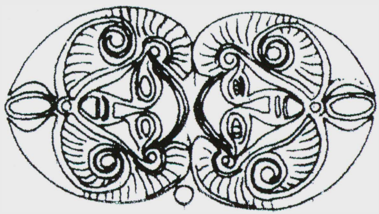
L'appauvrissement du répertoire du IVe siècle et du début du siècle suivant, déduit de la rareté des images de l'homme et de l'animal par rapport à la phase initiale du Ve siècle, est toutefois plus apparent que réel. En effet, ces images existent en nombre comparable, mais se fondent le plus souvent dans des compositions où symboles et motifs humains, zoomorphes et végétaux ne sont plus juxtaposés mais superposés dans une même image, donc impossibles à distinguer sans le recours à plusieurs lectures successives. Une partie de l'ancien répertoire se trouve ainsi masquée, occultée, et seul un examen très attentif permet d'en déceler la présence.

On a déjà évoqué le cas de la « paire de dragons », adoptée comme emblème par l'élite militaire et absente de l'ornementation des parures féminines. Elle peut être réduite à une image proche d'un signe, à une paire d'esses affrontées dont seule la tête au bec crochu indique la nature monstrueuse, ou devient, dans le cas des griffons ailés, une paire de motifs circulaires qui forment les yeux exorbités d'un masque difforme. Le « dragon » peut être également greffé sur un rinceau, comme c'est le cas sur l'une des fibules en fer de Conflans où il remplace les palmettes qui fleurissaient à l'origine le départ des pousses du motif végétal.

Il rejoint ainsi un autre thème fondamental du répertoire celtique, discuté déjà à propos du fourreau de Filottrano : la séquence au mouvement alternatif qui peut n'être dans certains cas qu'un simple zigzag ou une suite d'esses enchaînées. Les palmettes des frises gréco-étrusques dont s'inspirent au IVe siècle les nouvelles compositions celto-italiques sont remplacées de manière systématique par des ébauches de visages humains, suivant le principe appliqué au décor du fourreau

de Filottrano : seule la feuille médiane est conservée et les volutes de la base du motif deviennent des yeux globulaires. L'idée sous-jacente doit être celle d'une alternance de divinités spéculaires que relient des esses, symbole du mécanisme qui est responsable du cycle annuel de l'astre solaire et du renouveau de la vie.
Il s'agit donc d'un développement séquentiel du thème des têtes jumelées, identifiable dès la phase initiale du Ve siècle. Sa version de base –deux têtes reliées et quelquefois subtilement différenciées – est particulièrement bien attestée au début du IIIe siècle. Elle figure sur des agrafes de ceinture féminines, illustrées ici par l'exemplaire de Dormans, où les têtes issues de la métamorphose de la palmette sont réunies par une esse et où l'anneau fonctionnel de fixation dote l'une d'elles d'une ébauche de cornes. La même disposition est adoptée sur le torque de Chouilly « Les Jogasses », une des œuvres les plus représentatives de l'art celtique, où les extrémités de l'esse de jonction étaient à l'origine des départs de rinceaux dont l'une des pousses a été modifiée de sorte à conférer à l'ensemble une orientation qui permet de différencier les têtes. Différentes variantes figurent sur d'autres torques champenois, disposées quelquefois selon les formules ternaire et quaternaire auxquelles les Celtes attribuaient une importante valeur symbolique. Ainsi, le bracelet de Troyes « La Charme » porte sur sa circonférence quatre groupe de têtes jumelées. Leur partie inférieure se trouve encadrée par les volutes latérales, prolongées par des esses, du motif élaboré au IVe siècle par les Celtes à partir de la palmette, baptisé par les spécialistes du nom de « pelte », pour sa ressemblance avec une forme de bouclier de l'Antiquité. Sa filiation et sa signification d'évocation symbolique de l'Arbre cosmique sont soulignées ici par le maintien de la feuille médiane, devenue une sorte de médaillon oblong. On retrouve donc ici le thème iconographique de la tête humaine représentée avec une palmette sous le menton qui orne au Ve siècle l'attache de certaines cruches cérémonielles ou le pilier en pierre, l'« omphalos » à quatre faces, de Pfalzfeld.
Le bracelet de « La Charme » se réfère probablement à l'idée de subdivision sacrée de l'espace en quatre parties disposées autour d'un lieu central discutée précédemment. C'est probablement le même concept qui explique l'ordonnance de l'objet circulaire ajouré, réutilisé comme fibule, qui fut découvert dans une tombe d'Orainville. Il présentait dans son état d'origine huit têtes, disposées sur la circonférence et reliées entre elles ainsi qu'au médaillon central où se trouve une autre tête, semblable mais plus petite. Ces têtes présentent la particularité de pouvoir être considérées aussi bien comme humaines qu'animales, à cause de leur forme et parce que les volutes qui partent de la racine du nez, en fait autant « feuilles » qu'esses, rappellent de manière suggestive les cornes d'un bélier. Or, l'association du visage humain à une tête de bélier ou à son évocation très schématique est attestée dès le Ve siècle, notamment sur les fibules dites « à masques » et les cruches cérémonielles. Elle apparaît également, de manière plus ou moins explicite, aux siècles suivants. On peut ainsi citer le torque champenois de Courtisols, où une tête de bélier très simplifiée est intégrée dans l'image de « têtes jumelées ». Quant au brassard de Pössneck en Thuringe, son jonc présente trois médaillons : le premier avec une face humaine, le deuxième avec une ébauche de rinceau, le dernier avec la tête schématique d'un bélier, des sujets représentatifs des trois formes de vie…
Le motif de la « feuille de gui », simple ou double n'a pas disparu : il a été seulement intégré dans des images où sa présence n'est pas toujours facile à distinguer. On le trouve dans l'ornementation des fourreaux d'épée aussi bien que sur les parures danubiennes à oves creux, où il résulte de la division d'un cercle par une esse. On obtient ainsi un motif giratoire formé d'une paire de feuilles, analogue au *yin-yang* chinois. Le motif celte exprime d'ailleurs la même idée d'imbrication





Le bracelet de Troyes « La Charme » (122) porte quatre groupes de têtes divergentes jumelées.

L'agrafe de ceinture de Dormans (113) porte une version très dépouillée des têtes jumelées unies par une esse. La partie découverte de l'anneau de fixation affuble l'une d'elles d'une paire de cornes.





Détail de l'anneau passe-guides d'une tombe de la région parisienne (119) : les palmettes reliées par des esses sont transformées en évocation de visages caricaturaux.

Page de droite.
Détail d'un anneau de cheville à oves creux de Kšely (114). Il est orné de triscèles en relief très accusé.

Tête de la clavette d'essieu d'un char d'une tombe de la région parisienne (119) : le visage humain aux yeux globuleux en fort relief est construit à partir de paires d'esses affrontées : elles forment ses larges sourcils. Le nez porte une sorte de verrue, présente sur d'autres œuvres de cette époque.



dynamique de deux principes opposés mais complémentaires, soulignée parfois par la surface pointillée de l'une des feuilles. Plus discrète, la « double feuille de gui » qu'évoque la gueule de batracien de la tête monstrueuse qui formait l'attache de l'anse d'un seau cérémoniel, trouvée dans l'important dépôt de La Mailleraye-sur-Seine en Normandie.

Le thème du cheval, avatar de la divinité solaire, n'apparaît de manière explicite qu'exceptionnellement, sur une fibule de Bohême, seul objet de ce type du IIIe siècle qui peut être comparé aux fibules figurées de la phase initiale. Isolée dans l'aire attribuée aux Volques, la fibule de Přemyšlení présente néanmoins un décor en faux filigrane qui confirme clairement son origine locale. Le pied est formé par une tête équine, tournée vers l'arc qui porte un élément globulaire avec l'indication très sommaire des yeux et de la bouche. Il s'agit à l'évidence d'une version originale du thème discuté précédemment à propos de la statuette de la cruche de Reinheim. Le cheval à tête humaine réapparaîtra d'ailleurs bientôt sur le revers de monnaies du centre et de l'ouest de la Celtique.

Le traitement des thèmes bénéficie non seulement de l'expérience accumulée mais également de l'emprunt de nouveaux modèles au monde méditerranéen. Ceux-ci ne modifient toutefois pas la composition du répertoire, ils stimulent simplement l'apparition de nouvelles variantes.

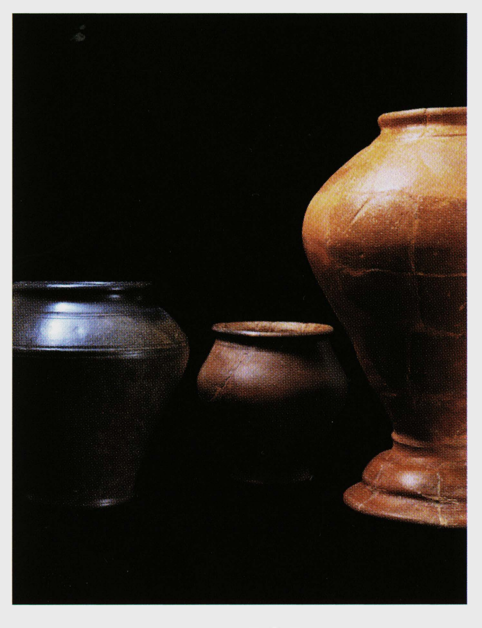
Les sujets jusqu'ici inconnus sont rarissimes. Il faut cependant citer le bracelet qui accompagnait dans sa dernière demeure un homme armé à Křinec en Bohême. Il porte en fort relief deux files de poissons au corps arqué identifiables comme des saumons. Il s'agit d'un thème nouveau et isolé dans l'iconographie celtique. Il s'intègre toutefois sans difficulté dans l'héritage mythologique transmis par les textes médiévaux. En effet, le saumon fut une des métamorphoses de Tuán Mac Cairill, seul survivant des premiers envahisseurs de l'Irlande après le déluge : homme pendant cent ans, cerf pendant trois siècles, oiseau pendant deux et saumon pendant un siècle, il fut pêché et mangé par une reine qui le fit renaître sous forme humaine. Il vécut jusqu'au temps de Saint Colomba et révéla aux Irlandais l'histoire des peuplements successifs de l'île. Il est à l'évidence l'incarnation de la transmission du savoir à travers le temps, les divers éléments et les générations. Le poisson migrateur est également une des métamorphoses d'un autre témoin du passé mythique, Fintan Mac Bóchra. Sa longévité fut encore plus extraordinaire, puisqu'il faisait partie des premiers occupants de l'île, arrivés avant le déluge auquel il réussit à échapper. Il se transformait à chaque printemps successivement en saumon, aigle, faucon puis reprenait sa forme humaine. D'autres textes médiévaux décrivent la source primordiale, entourée de coudriers dont les noisettes tombent dans l'eau : ils y sont mangés par des saumons qui se trouvent ainsi imprégnés du savoir universel. L'homme qui goûte à ces saumons devient détenteur de la science. Le choix du sujet qui orne le bracelet de Křinec qualifie donc vraisemblablement son propriétaire comme un détenteur du savoir, un membre initié de l'élite intellectuelle, un druide.





La cruche de Brno-Maloměřice

Les garnitures en bronze de Brno-Maloměřice, chef-d'œuvre de l'art celtique à son apogée, furent découvertes en mai 1941, une quinzaine de jours avant le début de la fouille de sauvetage d'une nécropole celtique qui reste la plus grande connue à ce jour en Moravie (76 tombes explorées scientifiquement et au moins une quinzaine qui, bouleversées, sont attestées par des objets recueillis à diverses occasions). Cette nécropole est située dans un des faubourgs nord de la ville de Brno, chef-lieu de la Moravie, dans une position stratégique sur la rive gauche du fleuve Svitava, à l'endroit où il quitte le massif du Karst morave.
Elles se trouvaient dans une petite fosse, peut-être avec des cendres, dans un espace resté libre au centre de la nécropole (la tombe n° 1, la plus proche, se trouvait à cinq mètres en direction du sud), ce qui pourrait indiquer la présence originelle d'un tumulus, d'un enclos ou d'un autre type de monument circulaire en élévation.
Le support disparu fut identifié dès la découverte comme une cruche en bois (Hucke 1942). Plusieurs reconstitutions furent tentées (Klindt-Jensen 1953), dont la déconcertante et invraisemblable installation sur un joug en bois (Radnóti 1958). Inexplicablement, ce fut cette dernière qui inspira la présentation des pièces à la fin des années Cinquante : fixées sur la réplique massive d'une moitié de joug en bois, trop lourd pour être fonctionnel, certaines parties ajourées, particulièrement délicates, ne résistèrent pas à la mise en place forcée et se brisèrent. La dernière reconstitution (Meduna et Peškař 1990 et 1992) est le résultat d'un examen minutieux et respectueux, accompagné du relevé méticuleux de la courbure de chacune des pièces et d'une confrontation aux formes céramiques locales de l'époque. Il est évidemment impossible de déterminer avec certitude l'emplacement exact de certaines appliques, mais l'ensemble proposé est très convaincant et certainement proche de l'état originel.
La conception des garnitures exalte la fonction cérémonielle et rituelle de ce type de récipient, un usage évident dès qu'en apparaissent, vers le milieu du Ve siècle av. J.-C., les premières versions celtiques. Les deux formes que les Celtes empruntèrent alors au service à vin étrusque – la cruche à bec verseur ouvert triangulaire (en allemand *Schnabelkanne*), illustrée ci-contre par l'un des exemplaires de Basse-Yutz, et celle à bec tubulaire (*Rohrenkanne*) qu'ornaient les garnitures de Brno – devinrent d'emblée les pièces maîtresses du service celtique. Elles concentrèrent l'effort créatif et l'utilisation la plus spectaculaire et abondante du répertoire nouvellement constitué.
Sans entrer dans le détail de l'analyse de la douzaine de cruches cérémonielles celtiques qui nous sont parvenues, il faut souligner la remarquable cohérence de leur ornementation, malgré la variété de conception et de facture qui font de chacune d'elles une pièce unique. Leur fonction exceptionnelle ressort également du fait que c'est le seul type de récipient à avoir été doté d'une anse chez les anciens Celtes transalpins.
Même si aucun échantillon de l'essence des exemplaires en bois ne nous est parvenu, on peut supposer qu'il s'agit de l'if, arbre considéré comme sacré dans la tradition irlandaise. Des textes y évoquent les récipients fabriqués dans le bois de l'if rouge planté par le mythique Fintan. Son nom celtique s'est maintenu dans de nombreux toponymes (*Eburodunum*, « forteresse de l'if », aujourd'hui Embrun, Yverdon et d'autres). Les seaux en bois ornés d'appliques et d'attaches métalliques figurées, parfois conservés, qui remplacent dans leur fonction cérémonielle les cruches dans le courant du IIIe siècle, sont en bois d'if.



Choix de céramiques des IVe-IIIe siècles av. J.-C. des nécropoles de Moravie. Le vase de droite, de Vícemilice (haut. 36 cm), présente une forme qui est très proche de celle de la cruche.

Page de gauche.
Peconstitution de la cruche de Brno-Maloměřice, réalisée avec des répliques des garnitures en bronze (haut. 48 cm).

La paire de cruches cérémonielles de Basse-Yutz (Moselle), datable vers 400 av. J.-C., au corps incrusté d'émail rouge et de corail, illustre la forme à bec triangulaire de ce récipient, inspiré par des modèles étrusques.



Le contexte et la datation

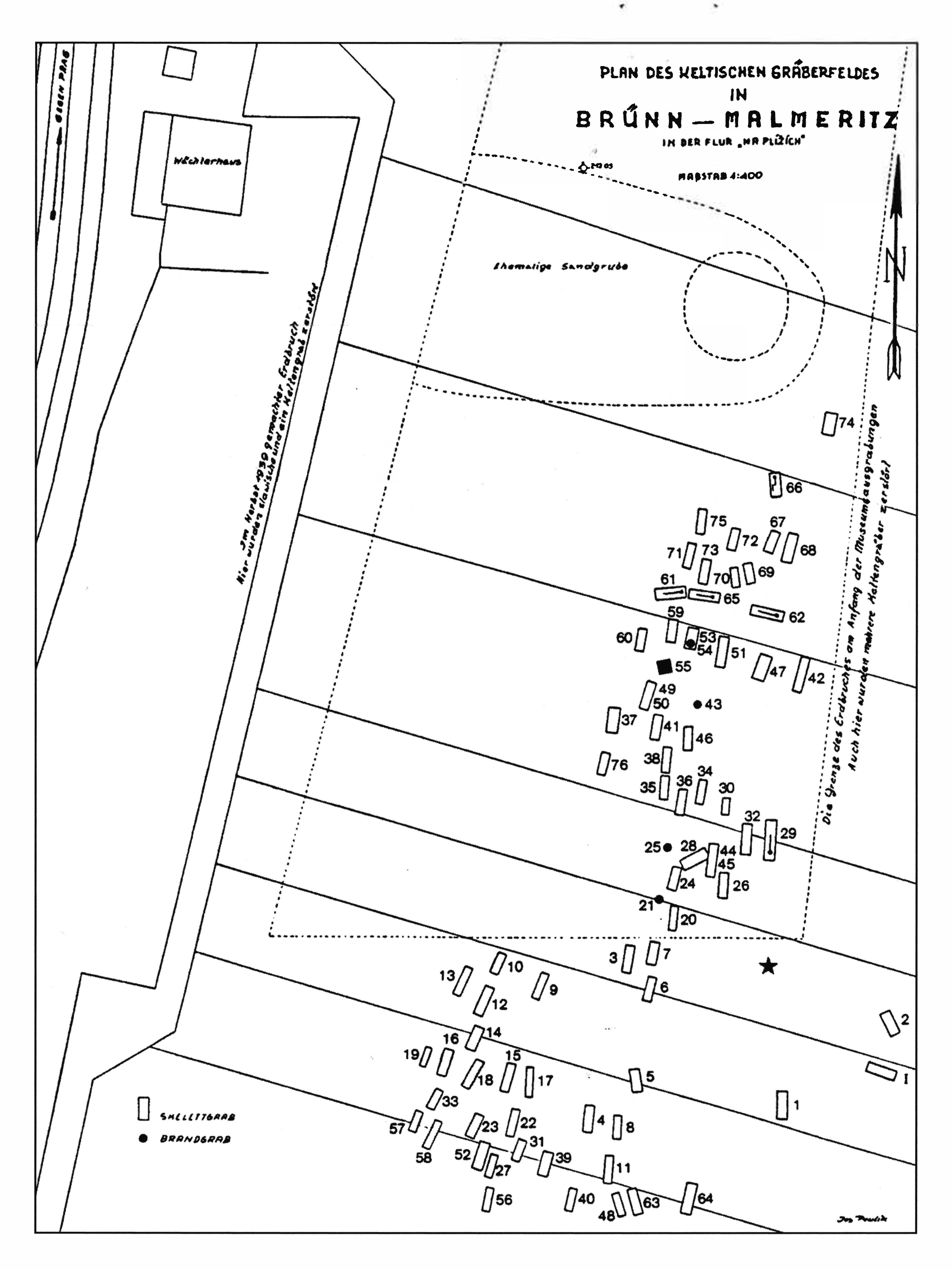
Les conditions de la découverte ne permettent pas de déterminer avec certitude la nature funéraire ou votive du dépôt. La mention de cendres peut correspondre aux résidus du bois décomposé du récipient et les quelques objets qui auraient été trouvés dans la fosse n'ont rien à voir avec la cruche : des pièces triangulaires en tôle de bronze ornée au repoussé de cercles pointés, d'un alliage différent de celui des garnitures, une petite applique circulaire sur laquelle étaient disposés en rosace des éléments taillés dans une sorte d'hématite, substitut du corail, et quelques autres fragments métalliques. Ils ne paraissent pas pouvoir constituer, à cause de leur incohérence, le résidu d'un mobilier funéraire. Leur présence éventuelle dans la fosse s'accorderait donc plutôt avec un dépôt votif, hypothèse qui paraît la plus plausible.

La datation des garnitures ne pouvant en aucun cas s'appuyer sur des objets associés, l'argument principal est fourni par la situation du dépôt dans le contexte de la nécropole. Exploré après la découverte, l'espace vide d'un diamètre d'une dizaine de mètres qui entourait l'endroit où se trouvait la fosse est clairement le résultat d'un aménagement qui soulignait l'importance du dépôt et était probablement matérialisé par un monument circulaire dont aucune trace n'a été observée : il pourrait s'agir d'un tertre ou d'un enclos peu ancré dans le sol. Quelle qu'en soit la nature, les sépultures disposées sur son périmètre doivent être postérieures au dépôt central. Elles fournissent donc ce qu'il est convenu de qualifier de *terminus ante quem* (date avant laquelle) de son enfouissement.

Les défunts des sépultures qui encerclent le lieu de découverte de la cruche et dont a pu être déterminé le sexe sont tous des hommes adultes, à l'exception de l'individu de la tombe n° 2, isolée à l'est du périmètre, et probablement de l'un de ceux de la tombe double n° 44-45. Les objets utilisables pour l'évaluation chronologique proviennent principalement de la tombe d'homme armé n° 29, où figure une chaîne de ceinturon porte-épée aux longues barres torsadées et articulées et un umbo de bouclier dit bivalve, une forme qui caractérise les deux premières décennies du III[e] siècle av. J.-C. (voir tableau chronologique p. 128). Le type de suspension de l'épée constitue un élément chronologiquement très sensible et l'association illustrée par la tombe n° 29, bien documentée dans différentes régions du monde celtique laténien, est caractéristique du contexte général qui précède de peu ou accompagne la « Grande expédition » de l'an 280 av. J.-C. Cette date est confirmée indirectement par la séquence des tombes de femmes de rang que distingue le port d'anneaux de cheville (tableau p. 126-127) : la variabilité de cette parure en fait un excellent indice chronologique. Le dépôt de la cruche peut être fixé ainsi avant l'apparition locale de formes de parures caractéristiques qui accompagnent l'installation des Celtes dans la plaine du Danube après l'expédition de l'an 280 et plus particulièrement la formation des Scordisques, documentée par les mobiliers les plus anciens des nécropoles de Belgrade-Karaburma et de Pećine.

L'anomalie évidente que constitue dans la topographie de la nécropole le groupe de tombes situées sur le quart nord-ouest de la périphérie de l'aire réservée autour du dépôt, dans un espace jusqu'ici inoccupé entre deux noyaux de tombes antérieurs, s'accorde pleinement avec ces données dont résulte une datation de la cruche dans les années qui précèdent l'an 280 av. J.-C.

Les deux noyaux évoqués semblent exister dès l'implantation de la nécropole, à une date que l'on peut situer d'après des matériaux recueillis hors contexte sur le site vers la fin du second tiers du IV[e] siècle av. J.-C. Un peu plus récents, les mobiliers des tombes localisées et explorées se trouvent aussi bien dans le groupe nord (hommes armés des tombes n° 42 et 51) que dans le groupe sud (femmes porteuses d'anneaux de cheville des tombes n° 5 et 8). Le dépôt de la cruche semble avoir été suivi chez les femmes de rang de l'introduction de nouveaux usages vestimentaires dans les deux groupes. On voit notamment apparaître la forme tubulaire d'anneaux de cheville, accompagnée de bracelets à oves creux, de parures annulaires en sapropélite et de fibules à gros pied globulaire. Cela pourrait être l'indice d'un apport exogène, de femmes issues d'une autre communauté, peut-être même originaire de la Bohême. Les mobiliers de femmes de rang les plus récents se situent tous dans le groupe sud (tombes n° 31 et 52) de même que ceux d'hommes armés (tombes n° 3 et 15). Il semblerait ainsi que le contexte funéraire reflète à sa manière l'événement important qui fut à l'origine du dépôt de la cruche.

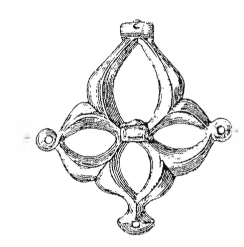


Plan de la nécropole de Brno-Maloměřice : l'étoile indique l'emplacement où furent découvertes les garnitures métalliques de la cruche.

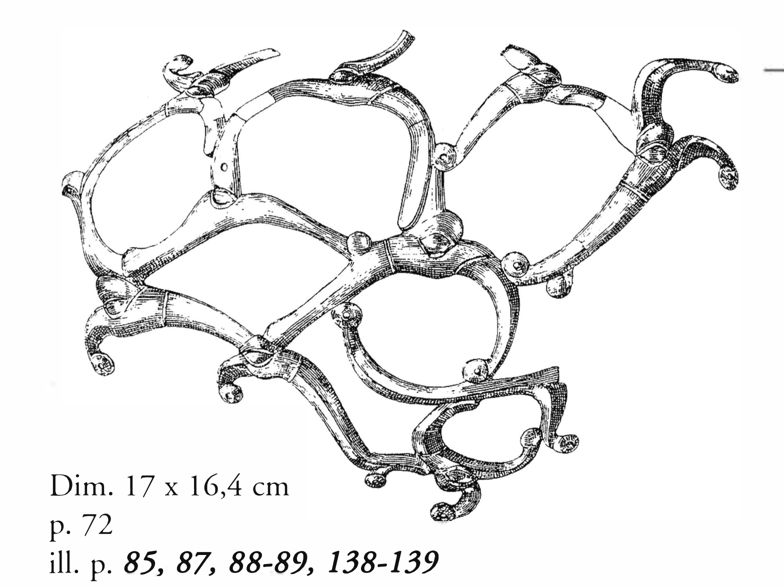
Haut. 11 cm
p. 54
Ill. p. ***8, 54, 55***

Larg. 12,1 cm
p. 56
ill. p. ***6, 58-59, 60-61, 63, 64, 92, 93, 95, 123***

Long. 3,3 cm
p. 57
ill. p. ***56***



Larg. 6,8 cm
p. 57
ill. p. ***57***

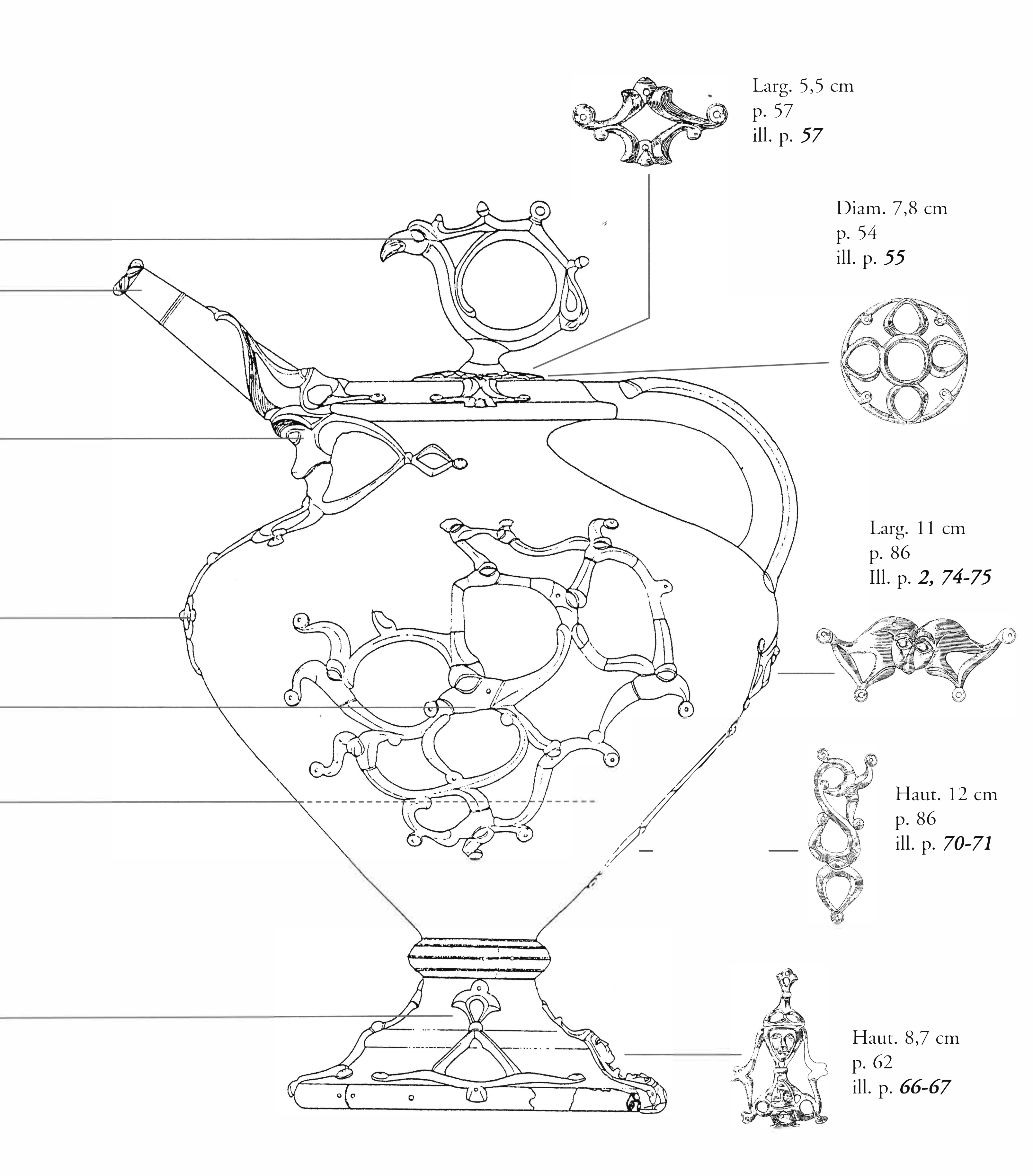


Dim. 22 x 19 cm
p. 72
ill. p. ***77, 78-79, 81, 83***

Dim. 17 x 16,4 cm
p. 72
ill. p. ***85, 87, 88-89, 138-139***

Haut. 9,1-9,6 cm
p. 90
ill. p. ***69***

Hauteur totale de la reconstitution de la cruche 48 cm.



Larg. 5,5 cm
p. 57
ill. p. ***57***
Diam. 7,8 cm
p. 54
ill. p. ***55***
Larg. 11 cm
p. 86
Ill. p. ***2, 74-75***
Haut. 12 cm
p. 86
ill. p. ***70-71***
Haut. 8,7 cm
p. 62
ill. p. ***66-67***

Les dragons du couvercle et leur base



Cruche de Brno-Malomĕřice : la statuette du couvercle vue de l'arrière.

Page de droite.
La statuette du couvercle sur sa base ajourée.

En bas, détail inversé de la partie postérieure avec la tête du second monstre.



L'ornement annulaire du couvercle, placé au centre d'une rosace circulaire ajourée à quatre feuilles, est une statuette dans laquelle on reconnaît à première vue le monstre au corps de serpent et tête de griffon au bec crochu, le « dragon » évoqué précédemment dont l'image schématique orne les fourreaux d'épée. Il est presque toujours représenté en paire et encadre quelquefois une palmette, symbole de « l'Arbre de vie », remplacée quelquefois par le visage de la divinité. Il en est ainsi pour l'attache de la cruche cérémonielle de la tombe de Waldalgesheim, datable vers le milieu du IVe siècle, où le dieu barbu est coiffé de la « double feuille de gui ». La « paire de dragons », inversée, encadre la partie inférieure de son visage.

On pourrait imaginer que, dans le cas de la cruche de Brno, le choix d'un dragon unique est la conséquence des contraintes de l'emplacement choisi et de l'intention d'utiliser la statuette comme une prise annulaire qui permet de manipuler le couvercle. Un examen attentif révèle toutefois que la première impression est trompeuse et que nous nous trouvons face à une version très astucieuse de la paire : le second « dragon » est en effet imbriqué à l'envers dans le premier. Sa tête inversée, dont on peut discerner l'œil et le bec, peut passer à première vue pour une sorte d'appendice caudal de l'autre monstre.

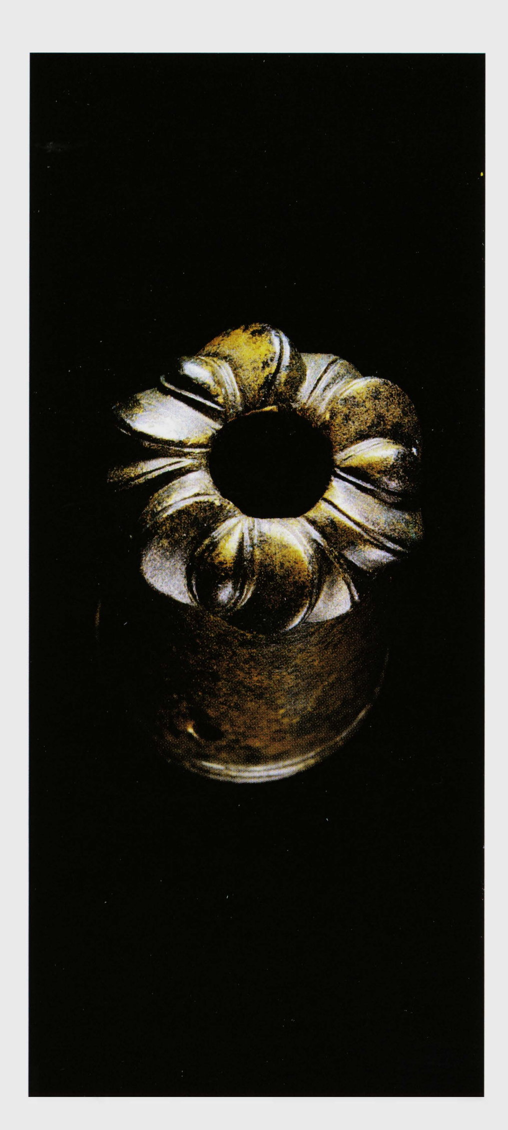
La forme donnée dans ce cas au corps du « dragon » recèle une indication importante : en effet, les curieuses protubérances qui ornent la partie supérieure de l'anneau, sont à l'évidence inspirées par la crête caractéristique du *ketos*, le dragon marin du répertoire hellénistique. Il s'agit donc d'un emprunt, datable au plus tôt des dernières décennies du IVe siècle, qui vient enrichir un thème présent dans le répertoire celtique dès le milieu du Ve siècle av. J.-C. Il est évident que cette démarche suppose un contact ponctuel très direct avec le monde hellénistique, antérieur aux événements de 280 av. J.-C. Il pourrait avoir eu comme origine le milieu italiote de l'Italie méridionale, car les représentations du dragon marin à crête festonnée y sont bien attestées, notamment dans l'orfèvrerie tarentine.

L'imbrication des deux monstres évoque cependant aussi la lutte des deux dragons dont le souvenir est conservé dans les textes médiévaux. Ainsi un récit gallois, *Lludd et Llevelys*, mentionne cette lutte parmi les trois fléaux qui affligeaient l'île de Bretagne et la situe au 1er mai, c'est-à-dire au moment de l'année où la saison sombre cède le pas à la saison claire. La statuette de la cruche de Brno représenterait donc la victoire temporaire de l'un des monstres, symboles de l'alternance saisonnière, probablement le champion de la lumière, celui que d'autres textes décrivent rouge, de la couleur du feu, de l'aurore et du crépuscule qui est aussi celle de la vie. Son rival blanc, de la couleur des êtres de l'Autre Monde, terrassé pour un temps, attend le moment de reprendre le combat.

D'après le texte gallois, le combat des dragons se déroule sous le point central de l'île, donc à l'emplacement où l'Arbre cosmique est censé soutenir la voûte céleste et assurer la cohésion de l'Univers. Voilà donc l'explication de l'image de la palmette encadrée de la « paire de dragons ». Son importance symbolique est évidente puisqu'il s'agit du fondement de l'ordre cosmique dont l'effondrement aurait provoqué ce que les ambassadeurs celtes déclaraient à Alexandre le Grand comme leur unique peur : « que le ciel tombe sur leurs têtes ».

Qu'il s'agit bien de ce cadre conceptuel est clairement indiqué dans le cas de la cruche de Brno : la statuette y était disposée au centre d'un médaillon ajouré contenant une rosace quadrilobée, version élégante du thème de la subdivision de l'espace en quatre parties disposées autour d'un centre, déjà évoquée à plusieurs reprises.





Cruche de Brno-Maloměřice :
garniture de l'embouchure du bec tubulaire.

Le bec et sa garniture

La pièce la plus volumineuse de la cruche de Brno, particulièrement importante du point de vue iconographique, est la garniture ajourée qui recouvrait le départ du bec tubulaire. Elle porte deux faces monstrueuses qui combinent des éléments humains, animaux et végétaux, ainsi que l'évocation d'éléments symboliques habituels. Celle qui regarde vers le bas est la partie la plus connue et la plus fréquemment représentée de l'ensemble des garnitures : elle figurait notamment sur l'affiche et la couverture du catalogue de la grande exposition du Palazzo Grassi de Venise consacrée aux Celtes en 1991. C'est un visage qui peut paraître humain lorsqu'il est vu de profil, mais révèle de face un incontestable groin d'animal, appartenant très vraisemblablement au sanglier.

Cet animal, respecté et admiré pour sa force et son courage impétueux, jouissait chez les Celtes d'un prestige particulier. Compagnon du cheval solaire à tête humaine sur les monnaies, il était peut-être même l'un des avatars de la divinité, comme le suggère la mythologie de l'Inde ancienne : il y représente la troisième métamorphose du dieu Vishnou, celle qui lui permet au commencement du monde de faire remonter la terre à la surface des eaux. Le rôle du sanglier, victorieux dans sa lutte contre un démon maléfique, est donc ici celui d'un être primordial fondateur de l'ordre universel.

Son importance pour l'élite guerrière est clairement attestée : il était l'emblème des enseignes militaires qui entraînaient au combat les armées celtiques. Il ornait aussi les casques et les boucliers. Le pavillon du *carnyx*, la trompette de guerre dont le son devait semer la terreur dans les rangs de l'ennemi, avait la forme de sa hure. Le grand héros de l'épopée médiévale irlandaise, *CúChulainn*, est qualifié dans un chant d'éloges de « sanglier puissant et protecteur… ».

Animal vénéré, il était consommé en tant que nourriture sacrificielle au festin de *Samain*, la fête située à l'articulation de l'ancienne et de la nouvelle année où s'ouvre la communication avec l'Autre Monde, habité par des sangliers et porcs rouges qui se nourrissent des fruits de la connaissance, les merveilleuses pommes d'or qui donnent son nom à l'île d'Avallon. Il était donc aussi, comme le saumon, un intermédiaire dans la transmission du savoir sacré.

La tête de la cruche, aux yeux en amande largement ouverts, exorbités, et aux épais sourcils qui en accentuent l'expression est coiffée d'une sorte de tiare – une palmette coupée en deux et ouverte par son milieu – qui, partant du front, enveloppait de part et d'autre le bec cylindrique. Ses extrémités se rejoignaient sur l'autre face pour former une palmette trilobée. Une tête à la coiffure analogue – sorte de haute mitre triangulaire couronnée d'une palmette à trois feuilles – figure sur une fibule de Parsberg, un site du Haut-Palatinat, datable de la seconde moitié du Ve siècle av. J.-C. La composante animale de l'image est cette fois constituée par de petites oreilles pointues. Une paire de griffons encadre la partie inférieure de ce « masque » qui associe donc également des éléments appartenant aux trois formes de vie. D'autres analogies attestent clairement qu'il s'agit de l'image d'une divinité aux attributions bien définies, que les artistes représentaient de façon allusive en assemblant de diverses façons des éléments soigneusement sélectionnés. Rien dans ces images n'est le fruit du hasard, de la transformation aléatoire d'un modèle ou d'un jeu purement formel.

Comme on peut l'observer sur une vue latérale, la palmette qui couronne la coiffure de la tête décrite précédemment constitue en même temps l'extrémité de la partie inférieure du visage qui est représenté sur la face supérieure du bec tubu-

laire. L'idée d'une palmette placée sous le menton du personnage divin est de nouveau un thème très largement documenté dans l'art celtique depuis ses débuts au Ve siècle av. J.-C. On a déjà mentionné sa présence sur le pilier de Pfalzfeld en Rhénanie et sur le bracelet de Troyes « La Charme ». Plusieurs siècles plus tard, cet attribut caractérise l'image d'un dieu masculin de l'une des plaques extérieures du bassin cérémoniel d'argent trouvé au Danemark à Gundestrup, de la fin du IIe siècle av. J.-C. ou du début du siècle suivant. La palmette semble y constituer le prolongement de la barbe du personnage et sa coiffure est également stylisée en forme de palmette. Les bras levés dans le geste de l'orant, il empoigne une paire de cerfs, la tête vers le bas. Or, le visage supérieur de la cruche de Brno, complété peut-être à l'origine dans l'ajour par une partie sculptée dans le bois, présente très nettement le départ d'une paire de cornes. Il serait donc évidemment très tentant d'y reconnaître l'image du « Cornu », le *Cernunnos* figuré et nommé sur le pilier des Nautes parisiens. Il faut rappeler à ce propos que certaines agrafes de ceinture figurées du début du IIIe siècle – par exemple celles de Dormans et de Loisy-sur-Marne – semblent suggérer les cornes par la partie de l'anneau restant à découvert.

Une applique ajourée en forme de quatre-feuilles, fixée sur la panse du récipient, prolongeait vers le bas la garniture aux deux têtes et constituait la répétition de la composition analogue, moins facile à appréhender, au centre de laquelle étaient disposées les deux têtes. Il s'agit d'une reprise du thème présent déjà sur le couvercle : l'espace quadripartite au centre commun. Il souligne l'importance du plan vertical qui divise la cruche en moitiés en passant par le bec et la statuette du couvercle. Une autre pièce ajourée est formée de quatre « feuilles de gui », deux grandes et deux plus petites, réparties volutes vers l'extérieur de part et d'autre d'un axe vertical, où leur jonction est complétée par une feuille triangulaire qui lui donne l'aspect d'une palmette. Il est possible qu'elle ait constitué, au-dessus de l'attache de l'anse, le pendant de celle qui se trouvait sous le départ du bec. C'est cette fois un motif tripartite qui orne l'embouchure du bec tubulaire : des protubérances oblongues encadrées de lunules. Répétées trois fois, elles associent l'idée d'un bourgeonnement végétal au symbolisme ternaire.

Cette partie essentielle de la cruche, d'où s'écoulait un breuvage dont il est difficile de mettre en doute l'importante charge religieuse, montre donc une remarquable cohérence sémantique. Les thèmes représentés sont peut-être moins évidents que sur les œuvres antérieures, mais l'ensemble est étonnamment riche de signification. Il est inconcevable qu'il ait pu être réalisé sans une réflexion préliminaire très approfondie, par une ou plusieurs personnes qui devaient maîtriser à la perfection l'arrière-plan mythique des images. L'individu qui réalisa la cruche était sans aucun doute fortement imprégné par la conception d'un monde sacré en mouvement perpétuel, donc aussi insaisissable par une parole figée par l'écriture que par une image immobile et univoque. Il était convaincu, comme le Brennos de Diodore, qu'on ne peut tenter de représenter l'univers des dieux que par des formes changeantes et polyvalentes. Cet artiste était toutefois doté d'une sensibilité exceptionnelle qui lui a permis d'insuffler aux visages des êtres surnaturels qu'il a modelé dans la cire avant de les couler dans le bronze, la capacité d'accentuer ou d'atténuer l'aspect humain, animal ou la composante végétale, selon l'angle, l'éclairage ou la disposition mentale de l'observateur. L'émotion que ressent celui qui contemple l'œuvre, même s'il ne sait rien des motivations de son créateur et des significations qu'elle recèle, en témoigne toujours de manière éloquente.



Cruche de Brno-Maloměřice :
ci-dessus : petite garniture aux quatre « feuilles », placée probablement sur le bord du couvercle.



Applique ajourée quadrilobée qui était placée sous la garniture du départ du bec tubulaire.

Double page suivante.
Vue de la partie inférieure de la garniture du départ du bec tubulaire et détail en p. 60-61.









Les « têtes jumelées »

Page de droite.
Cruche de Brno-Maloměřice,
vue latérale de la garniture du départ du bec tubulaire.

Le thème des faces jumelées, illustré magistralement par la garniture qui couvrait le départ du bec de la cruche de Brno, a été discuté précédemment à propos des fibules figurées du Ve siècle av. J.-C. et de quelques œuvres postérieures. On a notamment attiré l'attention sur la fibule de Nová Huť en Bohême, où deux « masques », soudés par leur coiffure, regardent vers les extrémités opposées de l'arc, au-dessus duquel est placée une tête de griffon dont le long bec crochu vient s'appuyer sur le menton du masque tourné dans sa direction. Comme c'est aussi le cas pour la cruche de Brno, les deux visages ne sont pas identiques : l'un d'eux est affublé des petites oreilles d'animal que l'on peut trouver sur de nombreux « masques » de la phase initiale de l'art celtique, mais également plus récents, par exemple celui de l'agrafe de ceinture de Loisy-sur-Marne, datable du deuxième quart du IIIe siècle av. J.-C. .

Le thème des « têtes jumelées » est également le sujet d'une autre des garnitures de la cruche de Brno. Cette pièce ajourée aurait été fixée, d'après sa double courbure, sur le pied, probablement sous l'anse, donc dans le même axe médian de l'applique du bec, à l'autre extrémité d'une diagonale traversant le corps du récipient. Il s'agit d'une version nettement plus réaliste, dont on pourrait même envisager l'attribution à un autre artiste. Unies à l'emplacement du cou et encadrées de « feuilles de gui » qui sont disposées de sorte à pouvoir suggérer les mèches d'une longue chevelure, ces têtes sont différenciées, l'une par sa coiffure triangulaire couronnée d'une palmette, l'autre par des enroulements latéraux qui évoquent des cornes. On retrouve donc, dans une version de facture différente, le sujet de la garniture principale, c'est-à-dire des têtes jumelées que distinguent les mêmes attributs : pour l'une le couvre-chef triangulaire couronné d'une palmette, pour l'autre des cornes. La position respective de ces têtes est toutefois inversée par rapport à celles du bec, tout en maintenant la même orientation du regard : la première se trouve en haut, la seconde épouse la moulure de la base de la cruche. Cette disposition n'est probablement pas fortuite et pourrait correspondre au dessein général établissant de subtiles correspondances entre les différents éléments que semble révéler l'analyse des garnitures.

La présence de l'image des têtes jumelées sur de nombreux autres objets du début du IIIe siècle av. J.-C., a déjà été évoquée à plusieurs reprises. Rappelons toutefois de nouveau le torque champenois des Jogasses à Chouilly, où de magistrales et efficaces ébauches de visages humains, obtenues par la réduction de la palmette à la seule feuille médiane et par la transformation des volutes de la base en yeux globuleux, sont reliées par une esse formée de rinceaux dont une des pousses est modifiée de sorte à différencier l'encadrement différent des têtes. Une double tête très expressive fait partie des sculptures du sanctuaire provençal de Roquepertuse, daté du Ve siècle av. J.-C. On en trouve également l'image, inspirée probablement à l'origine par la tête de Janus des émissions dites romano-campaniennes, sur le droit de monnaies datables du IIIe au Ier siècle av. J.-C. et frappées aussi bien par les Celtes de l'actuelle Bavière que ceux de Gaule ou des îles britanniques.

Nombreuses et éloignées dans le temps et dans l'espace, sans aucune possibilité de les relier par une filiation formelle, ces représentations de visages jumelés dispersées dans le temps et dans l'espace ne peuvent trouver une explication que dans l'intention commune de personnifier par l'image des principes en même temps opposés et complémentaires. Cette opposition binaire de principes fondamentaux





indissociables est celle qui se manifeste par l'alternance du jour et de la nuit, de la lumière et des ténèbres, de l'été et de l'hiver, elle est également celle de la vie et de la mort, inséparable de la course cyclique du soleil et de la divinité qui lui était associée. Comme il a été rappelé précédemment, les Celtes opposaient au dieu diurne, céleste et estival de la lumière, *Lug*, « le Lumineux », celui que César évoquait sous le nom de *Dis pater*, assimilable probablement au *Donn*, « le Ténébreux », de la tradition irlandaise, seigneur de la nuit et du monde souterrain. Dans cette conception, le cycle vital est fondé sur l'enchaînement continu des règnes inséparables de ces divinités jumelles, complémentaires et tout aussi importantes l'une que l'autre…

La conception selon laquelle l'astre du jour change de nature lorsqu'il plonge dans l'Océan pour atteindre l'univers nocturne de l'Autre Monde et le traverser pour rejoindre ensuite de nouveau le firmament, a incontestablement des racines très anciennes car elle est attestée par l'image dès le II[e] millénaire av. J.-C. Elle correspond dans la tradition indo-européenne, ainsi que dans ses échos qui se sont perpétués jusqu'à nos jours, au thème de « la traversée des eaux hivernales », au franchissement des ténèbres de la mort, épreuve que tout héros doit surmonter pour pouvoir rejoindre le séjour paradisiaque des îles Bienheureuses.

Deux moments apparaissent décisifs dans le parcours astral : son début et sa fin, l'aurore et le crépuscule. Ils représentent la transition entre la blancheur associée au ciel diurne et la noirceur des ténèbres. Leur couleur rouge est celle du feu et de la vie qu'il faut abandonner temporairement pour renaître et retrouver la lumière. C'est vraisemblablement dans ce contexte qu'il faut chercher la signification du triscèle, évocation des trois moments essentiels du déplacement vertical de l'astre. On comprend mieux ainsi l'importance qu'avait pour les Celtes la couleur rouge, associée à la force vitale qui permet d'affronter et de traverser les eaux glaciales des ténèbres. Les vertus magiques qu'ils attribuaient au corail, « sang pétrifié de la mer », prodigieuse matérialisation du « feu dans l'eau », n'ont dans ces circonstances rien de surprenant.

Il est évident que cette opposition cyclique et dynamique est un concept analogue à celui qu'illustrent les dragons du couvercle, monstres dont les textes médiévaux évoquent la couleur rouge et blanche. Le combat des dragons n'est donc peut-être pas uniquement une formulation parallèle de l'alternance cyclique, liée plus particulièrement à l'avènement de la saison caniculaire, où les monstres assumeraient le rôle de champions des deux divinités concernées. La capacité de métamorphose des dieux vénérés par les Celtes semble avoir été illimitée et les échos que l'on peut recueillir dans les textes médiévaux évoquent des équivalences et des changements de forme surprenants. Ainsi, le dragon aurait pu prendre l'aspect d'un porc ou d'un sanglier, à leur tour de potentiels avatars de la divinité…

L'équivalence éventuelle entre les deux thèmes pourrait être indiquée par le fait qu'aussi bien les dragons du couvercle que les têtes jumelées ont été placés au centre de la représentation symbolique d'un espace quadripartite, à l'emplacement central de l'axe cosmique, l'arbre sacré qui soutient la voûte céleste. La présence de l'image du monde, attestée également sur le bouchon du couvercle des cruches de Basse-Yutz, transforme ainsi la cruche en représentation emblématique du lieu sacré. La raison du dépôt de la cruche de Brno au centre d'un espace réservé pourrait donc être liée à cette signification, équivalente à celle d'un *omphalos*. Il s'agirait d'un acte religieux visant à confirmer et consacrer l'ancrage de la communauté dans son territoire.

Le choix d'une représentation symbolique de ce lieu précis pour souligner le fait qu'il est aussi bien le théâtre de la lutte mythique des dragons que celui où s'exprime pleinement la dualité d'une divinité que l'iconographie identifie par

Page de gauche.
Cruche de Brno-Maloměřice, vue de la partie supérieure de la garniture du départ du bec tubulaire.

Double page suivante.
Applique aux « têtes jumelées » du pied du récipient.





Page de droite.
Cruche de Brno-Malomĕřice :
une des trois appliques ajourées du pied.

Double page suivante.
Applique de la panse en forme d'esse aux extrémités figurant une tête monstrueuse.

ailleurs à l'Arbre cosmique, axe universel situé à cet endroit, n'est certainement ni fortuit ni dicté par des préoccupations d'ordre décoratif. Il souligne son importance fondamentale dans les relations entre les hommes et les forces surnaturelles qui président à leur destin. Évidemment, seul le mythe était en mesure d'intégrer ces éléments dans un récit cohérent. Nous n'en connaissons malheureusement que des échos lointains et déformés.

L'insistance quasi obsessionnelle sur ces thèmes dans les choix ornementaux de la cruche de Brno montre clairement qu'ils étaient considérés comme essentiels par les commanditaires de cette œuvre exceptionnelle, qu'ils constituaient pour eux le noyau fondamental du message que l'objet était censé magnifier par les images associées à sa fonction cérémonielle.

Les traits de la cruche de Brno qui ont été discutés jusqu'ici s'intègrent sans difficulté dans l'iconographie propre à l'élite guerrière du début du III[e] siècle. La découverte de cet objet prestigieux dans un territoire attribué aux Volques, complexe ethnique qui joua alors un rôle décisif dans les grandes aventures militaires, n'est donc certainement pas un hasard. Dans ce milieu, les confréries guerrières devaient jouir d'un prestige particulier. Elles avaient choisi pour emblème la « paire de dragons » et étaient animées par la foi dans l'exemple de divinités qui assuraient cycliquement le succès de l'entreprise difficile de la traversée des ténèbres des eaux hivernales, condition préalable d'une nouvelle vie. L'idéal héroïque de ces guerriers par vocation, au courage sans faille, reposait sur la conviction que les attendait une vie paradisiaque dans l'Autre Monde, réservée aux initiés qui parvenaient à parcourir la voie jalonnée d'épreuves qui y conduisait. Mourir en héros sur le champ de bataille n'en était que le début et ceux qui avaient choisi ce chemin affrontaient l'ennemi avec le mépris de la mort qu'exprimait la nudité évoquée par les textes antiques. On a mentionné précédemment le cas des Gésates de la bataille de Télamon, décrit par Polybe, on peut citer également parmi d'autres le passage de Diodore de Sicile, selon lequel « certains portent des cottes de maille en fer…d'autres…combattent entièrement nus » (*Bibliothèque historique*, V, 30). Cette nudité rituelle ne constituait que l'un des aspects extérieurs de la complète dévotion des membres de ces confréries à l'idéal héroïque.

Leur foi devait s'appuyer sur l'exaltation de certains éléments du fonds mythologique, plus particulièrement ceux qui touchaient aux mystères de la vie et de la mort. L'élite intellectuelle qui existait certainement au sein de ces confréries avait vraisemblablement sélectionné et remis en en forme un fonds de récits mythiques susceptibles de fournir à l'idéal héroïque des modèles d'actions exemplaires. Leur connaissance et leur transmission devaient être l'apanage des initiés de l'élite militaire.

C'est dans ce contexte que s'explique le choix des sujets illustrés sur la cruche de Brno. Liés de manière emblématique à l'idéologie guerrière ils confèrent à l'œuvre une évidente originalité par rapport aux autres récipients cérémoniels de ce type. On peut certes établir des rapprochements ponctuels, mais aucune autre cruche ne présente une cohérence thématique aussi évidente et un ancrage aussi manifeste dans l'idéologie de l'élite guerrière que nous connaissons par l'iconographie.







Les résilles de la panse

Les garnitures ajourées qui ornaient la panse de la cruche de Brno ont défié pendant longtemps toute tentative d'interprétation. Aucun type d'approche analytique ne nous semblait pouvoir expliquer l'ordonnance de ces résilles articulées autour de têtes aux grands yeux en amande, aux becs crochus que l'on arrive à peine à distinguer des aigrettes qui les coiffent, aux corps qui s'enchaînent et se fondent dans un tourbillon inextricable... Avec beaucoup d'imagination, on pouvait éventuellement entrevoir çà et là l'évocation fugitive d'une esse ou même l'ébauche d'un triscèle. Cependant, la seule constatation sûre, indiscutable, était l'appartenance de ces êtres monstrueux à la famille des « dragons » du couvercle : la tête d'un griffon greffée au corps d'un serpent. Le caractère apparemment désordonné de ces compositions fascinantes où le regard s'égare sans parvenir à s'arrêter sur un point particulier, le fait qu'elles étaient structurées de manière manifestement différente et l'évidence que leurs contours et leurs dimensions étaient dissemblables, pouvaient s'accorder éventuellement avec l'hypothèse de la création d'un artiste guidé librement par sa seule imagination : il aurait transcrit ainsi à sa manière l'idée des forces mystérieuses qui animent l'Univers...
Une telle explication était toutefois contraire à tout ce qu'avait révélé jusqu'ici l'analyse des œuvres d'art celtiques et paraissait encore plus inadaptée lorsqu'elle était confrontée à la cohérence sémantique des garnitures de la cruche qui avaient été déchiffrées jusqu'ici de manière satisfaisante en procédant suivant une approche comparative. Il nous était difficile d'admettre que cette partie importante du récipient n'ait porté que des images de nature générique, sans lien mieux défini avec ce qui semblait être le thème principal de l'œuvre : l'opposition dynamique de deux principes complémentaires.
Les différences clairement perceptibles entre les deux garnitures principales de la panse pouvaient certes refléter ce type d'opposition, mais il nous paraissait peu vraisemblable qu'elles puissent être jaillies spontanément de l'imagination d'un artiste qui avait par ailleurs manifesté une préoccupation constante et méticuleuse pour la valeur symbolique du moindre détail. Il paraissait évident que ces étranges compositions ne pouvaient avoir comme fondement des formules aléatoires, mais qu'il y avait de fortes chances à ce qu'elles illustrent un autre aspect sémantique de ce qui paraissait devoir être le thème général de ce récipient cérémoniel. C'est à partir de ce genre de considérations que s'est imposée progressivement dans notre esprit l'hypothèse qu'il pourrait s'agir éventuellement de représentations de thèmes astraux liés aux deux grandes saisons de l'année celtique.
Une telle possibilité nous paraissait d'autant plus séduisante que les deux garnitures plus petites qui étaient fixées à l'origine sur le corps de la cruche paraissaient pouvoir être rattachées au symbolisme solaire : la première est fondée sur une esse, signe qui exprime l'enchaînement des deux saisons, d'un solstice d'hiver à l'autre, avec l'amplification puis la diminution progressive de la course supposée du soleil, au-dessus et au-dessous de l'horizon ; la seconde, curieusement quadrilobée, a pour centre un visage circulaire au nez légèrement dévié, très proche des images contemporaines de la divinité solaire qui rythment les séquences à mouvement alterné dérivées des frises de palmettes. On peut rappeler à ce propos les pièces métallique de l'équipement d'un char du Musée des Antiquités nationales qui auraient été trouvées dans la région parisienne. On y discerne même la déviation du nez issu de la feuille médiane de la palmette.

Double page suivante.
Cruche de Brno-Maloměřice, applique de la panse au masque circulaire.

La position exacte de ces deux appliques sur le corps du récipient est sans aucun doute l'élément le moins sûr de la reconstitution. En effet, s'il paraît très vraisemblable qu'elles étaient disposées sur l'axe médian de la cruche, dans l'espace qui séparait les deux grandes résilles, il est difficile de décider entre la position proposée – elles seraient dans ce cas superposées sous l'anse du récipient-, et le rôle d'éléments de séparation qui conduirait à en placer une à l'avant et l'autre à l'arrière du corps du récipient. Il ne s'agit aucunement d'une question secondaire, car leur intégration dans le contexte général et leur juxtaposition éventuelle sont évidemment indissociables de leur signification. La valeur symbolique de chacun des éléments de la cruche ne s'établit en effet pleinement qu'en rapport avec les autres, plus particulièrement ceux qui se trouvent dans le voisinage immédiat. Comme il est à peu près certain que les quatre appliques du corps de la cruche, d'une conception unitaire évidente, appartiennent au même ensemble sémantique, on ne peut obtenir une explication pleinement satisfaisante sans connaître leur disposition. Il y a ainsi certainement une raison à ce que les deux extrémités de l'applique en forme d'esse présentent une configuration différente –deux variantes nettement distinctes de la tête de griffon- contrairement aux représentations courantes de ce symbole où les volutes terminales sont traitées de manière identique. Le parallélisme de cette particularité avec la différenciation des deux grandes appliques indique l'existence probable d'une correspondance.
Dans un premier temps, nous avions envisagé la possibilité d'une mise en relation des deux grandes résilles avec certains des événements astronomiques importants qui peuvent être associés à l'année celtique, connue grâce à quelques textes et à la table en bronze de Coligny, gravée vers la fin du Ier siècle ap. J.-C. ou le début du siècle suivant pour faciliter la gestion complexe d'un calendrier qui à l'époque n'avait plus qu'une fonction liturgique. Cette année commençait par la saison sombre, à l'entrée du soleil dans la constellation du Scorpion, plus précisément au lever héliaque d'Antarès – marquée par la fête de *Samain* dont les héritiers sont notre Toussaint et le Halloween anglo-saxon-, elle se poursuivait en passant par *Imbolc*, une fête située au lever héliaque de Capella -en février, équivalent des lupercales romaines et de notre mardi gras- et était suivie par la saison claire dont les points culminants étaient *Belteine* -au début, à l'entrée de l'astre dans la constellation du Taureau, au lever héliaque d'Aldébaran- et *Lugnasad*, la fête de *Lug*, déterminée par le lever héliaque de Sirius -c'était la fête de la souveraineté où se réunissaient les grandes assemblées ; confondue sous l'Empire à la fête d'Auguste, l'équivalent de notre 15 août, le *Ferragosto* italien.
La subdivision celtique de l'année en deux grandes saisons est clairement illustrée sur une table zodiacale d'époque gallo-romaine provenant du sanctuaire de Grand : la moitié sombre, sous l'égide d'une déesse coiffée du croissant lunaire, débute par le signe du Scorpion, la moitié claire, présidée par son parèdre solaire, par le signe du Taureau.
L'hypothèse de départ envisageait l'identification de certaines des constellations mentionnées dans le réseau formé par les yeux des créatures monstrueuses, les différences de leur taille correspondant éventuellement à celle des astres, à leur couleur ou à leur visibilité. N'aboutissant à aucun résultat satisfaisant, nous avons cherché la collaboration de l'astrophysicienne Silvia Cernuti, spécialiste de paléoastronomie à l'Observatoire de Brera. La question avait été modifiée et élargie ainsi : peut-on trouver dans le ciel étoilé qui était visible à la latitude de la ville de Brno vers l'an 280 av. J.-C. des configurations d'étoiles correspondant à la disposition des yeux des êtres monstrueux qui animent les deux grandes résilles de la cruche de Brno ?





Les astres des deux saisons de l'année celtique

Page de droite.
Cruche de Brno-Malomĕřice, détail de la résille « estivale » de la panse : l'«œil » correspondant à l'étoile δ Cyg.

Double page suivante.
Détail de la résille « estivale » de la panse : l'«œil » correspondant à l'étoile Albiréo (β Cyg), située au centre du « triangle d'été ».

Les résultats de la recherche de l'éventuelle signification astronomique des deux grandes résilles qui ornaient la panse de la cruche de Brno dépassèrent toute attente. L'enquête fut évidemment engagée en partant de la prémisse d'une probable opposition entre ciel estival et hivernal. La disposition des points correspondant aux yeux des monstres de chacune des deux résilles fut donc comparée dans la perspective d'identifier des convergences significatives pour l'une et l'autre à la configuration du ciel étoilé des deux grandes saisons du calendrier celtique.
La première à être reconnue fut la configuration correspondant à la plus grande des deux appliques, celle qui sera désormais qualifiée d'« estivale ». L'identification précise des astres du segment concerné de ciel étoilé est illustrée dans les pages qui suivent (82-83). On peut la résumer comme il suit.
Il paraît incontestable que la disposition des « yeux » correspond sur cette applique à des étoiles qui appartiennent aux constellations du Cygne (*Cygnus*), connue aussi comme *Crux major* ou « Croix du nord », représentée en entier, de l'Aigle (*Aquila*) et de la Lyre (*Lyra*), dont n'ont été figurées chaque fois que deux des étoiles. Les trois étoiles brillantes de ces constellations, Deneb (α Cyg), Altaïr (α Aql) et Véga (α Lyr), les « Belles d'été », forment les pointes de la configuration connue sous le nom de « triangle d'été ».
La reconstitution du ciel visible au début de la nuit à la latitude de Brno le 14 juin de l'an 280 av. J.-C., date du lever héliaque d'Aldébaran (α Tau), c'est-à-dire du moment où l'étoile se lève juste avant le soleil, qui devait correspondre à la fête de *Belteine*, montre qu'il était dominé à ce moment précis justement par le « triangle d'été ».
Contrairement à l'attente, « l'œil » central de la résille, le plus grand, ne correspond pas à une étoile particulièrement brillante mais à Albiréo (β Cyg), opposée à Deneb dans la croix qu'évoque la constellation du Cygne. L'importance qui lui a été attribuée vient donc probablement de sa position centrale dans le « triangle d'été ». Elle est d'ailleurs connue aussi comme « l'œil du cygne ».
Il serait évidemment tentant de mettre en rapport l'importance donnée dans la résille « estivale » de la cruche de Brno à la constellation du Cygne, la seule représentée en entier, avec le rôle important de cet oiseau aquatique dans le symbolisme solaire, attesté depuis la seconde moitié du IIe millénaire av. J.-C. par la fréquence de son image et identifiable également dans un certain nombre de représentations de l'art celtique. Il figure ainsi, par exemple, répété trois fois et associé à des esses, sur une coupe peinte découverte en Bohême sur l'habitat de Radovesice, de la seconde moitié du Ve siècle av. J.-C. Nous n'avons toutefois aucune idée des noms que les Celtes donnaient aux constellations à l'époque où fut réalisée la cruche de Brno. L'astronome grec du IIIe siècle av. J.-C., Aratos, désigne cette constellation simplement comme « l'Oiseau » (*Ornis*). On ne l'aurait assimilée au cygne et rattachée à la métamorphose de Zeus et à son entreprise de séduction de Léda que successivement...
Avant de revenir à ce qui peut être considéré comme l'aspect objectif de cette reconnaissance et à ses conséquences, il convient de souligner qu'une convergence fortuite est non seulement tout à fait improbable mais peut être totalement exclue, compte tenu du caractère complexe et irrégulier du dessin de l'applique.
La confirmation absolue a été fournie par l'identification du segment de ciel étoilé que représente la résille qui ornait l'autre côté de la panse de la cruche de Brno, qualifiée dorénavant d'« hivernale » (p. 84-85). Compte tenu du résultat







Page de droite.
Détail de la résille « estivale » de la panse : l'«œil » correspondant à l'étoile ζ de la constellation de la Lyre.

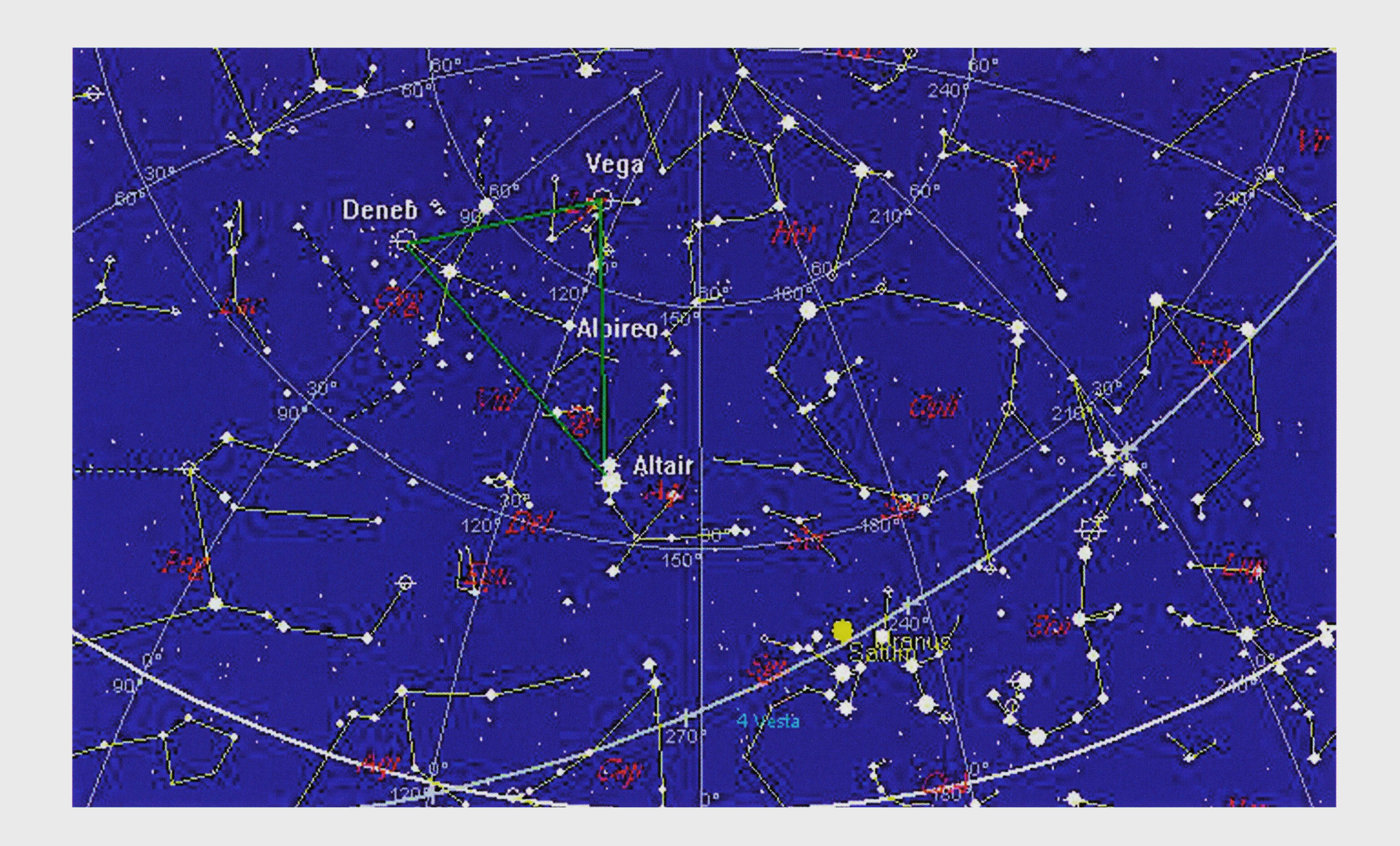
obtenu dans le premier cas, la recherche pouvait être concentrée désormais sur le ciel nocturne du début de la saison sombre que marquait au début de l'année la fête de *Samain*, à une date déterminée par le lever héliaque de l'étoile rouge Antarès (α Sco), de la constellation du Scorpion. Cette date tombait à Brno en l'an 280 av. J.-C. au 21 novembre et le ciel y était dominé par les constellations du Taureau (*Taurus*) et d'Orion (*Orion*).

On a pu effectivement reconnaître dans la disposition des « yeux » des créatures monstrueuses de cette applique un segment du ciel centré sur Aldébaran (α Taur), étoile brillante de la constellation du Taureau qui correspond cette fois à l'« œil » le plus grand, confirmant ainsi que sa position centrale doit être effectivement la raison de la dimension comparable donnée à l'« œil » répondant à l'étoile Albiréo dans la résille « estivale ». Le nom d'origine arabe d'Aldébaran (*al dabaram*), « le Successeur », se réfère à son lien avec les Pléiades, un amas d'étoiles proche de la même constellation, très important dans l'astronomie antique. Le segment représenté du ciel inclut les « cornes » du Taureau, avec Elnath, « la Corne » (β Aur), qui peut être également rattachée à la constellation du Cocher (*Auriga*), à laquelle appartient l'étoile brillante Capella, « la Chèvre » (α Aur), dont le lever héliaque aurait été utilisé par les Celtes pour déterminer la date de la fête d'*Imbolc*, en février, à la fin de l'emprise du froid hivernal, au départ du renouveau de la végétation et de la vie, avec la naissance des agneaux et le retour du lait des brebis. Elle était associée à la déesse Brigit. Une partie manquante de l'applique devait inclure encore au moins une étoile de la constellation du Cocher. De l'autre côté des « cornes » du Taureau figurent deux étoiles qui appartiennent à l'impressionnante constellation d'Orion, le « chasseur céleste » lancé à la poursuite des Pléiades. Il s'agit de Bellatrix, « la Guerrière » (γ Ori) et de la double Meissa-Héka (λ Ori).

Il convient de souligner que l'étoile principale de la constellation du Grand Chien (*Canis major*), « compagnon de chasse » d'Orion, est Sirius (α CMa), la *Stella canicula*, l'étoile la plus éclatante qui peut être observée depuis la Terre. Son lever héliaque déterminait pour les Celtes la date de la fête de *Lugnasad*, en août. Associée à la divinité souveraine et solaire, elle était l'occasion à laquelle se réunissaient les grandes assemblées. Elle fut assimilée sous l'Empire à la fête d'Auguste, occasion à laquelle se réunissait à Lyon (*Lugdunum*) le Concile des Gaules.

L'élément central du segment de ciel étoilé représenté sur l'applique « hivernale » de la cruche de Brno, la constellation du Taureau a été identifiée comme telle dès l'époque sumérienne : c'est le « Taureau céleste » du dieu du ciel Anou, dont la déesse de l'amour Ishtar fit déchaîner la force dévastatrice contre la ville d'Ourouk et son roi Gilgamesh. Ce dernier, aidé de son ami Enkidou, réussit à tuer l'animal, lui arracha le cœur et l'offrit au Soleil. Pour les Grecs, il représentait la métamorphose de Zeus qui lui permit de séduire, d'enlever et porter en Crète Europe, « fille du roi de Phénicie qui lui donna pour fils Minos et Rhadamanthe » (Homère, *Iliade*, XIV, 320). Même en l'absence d'indications textuelles explicites, on peut considérer que le « Taureau divin » (*Déiotarvo*s) des Celtes fut également identifié très tôt à cette constellation, comme en témoigne la vogue très ancienne de son image. Son important rôle dans leur mythologie est attesté notamment par un des reliefs du pilier des Nautes parisiens, où est indiqué son nom, *Tarvos Trigaranus*, « Taureau aux trois grues », peut-être les trois étoiles brillantes du « baudrier d'Orion ». Il faut rappeler également dans ce contexte les taureaux Blanc et Brun de l'épopée irlandaise, mythiques champions royaux dans le combat entre lumière et ténèbres.

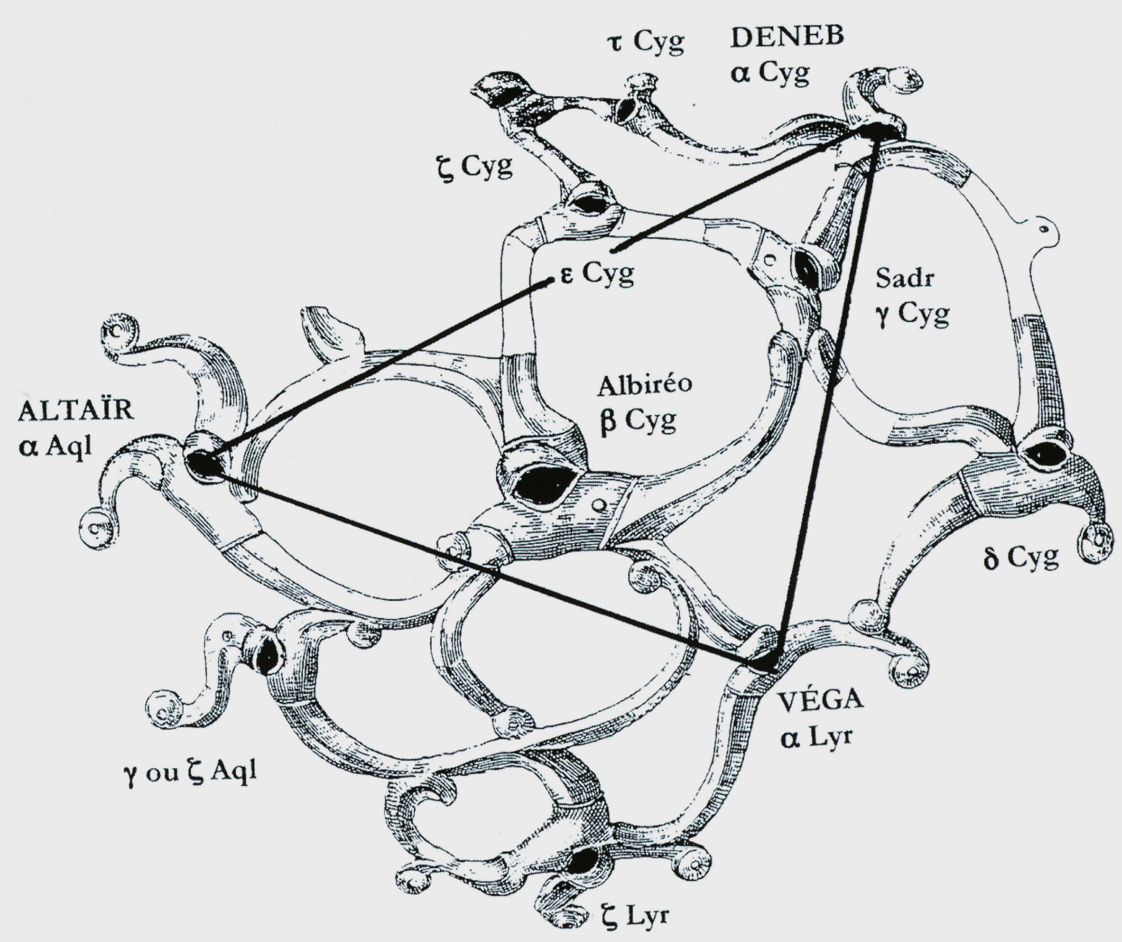


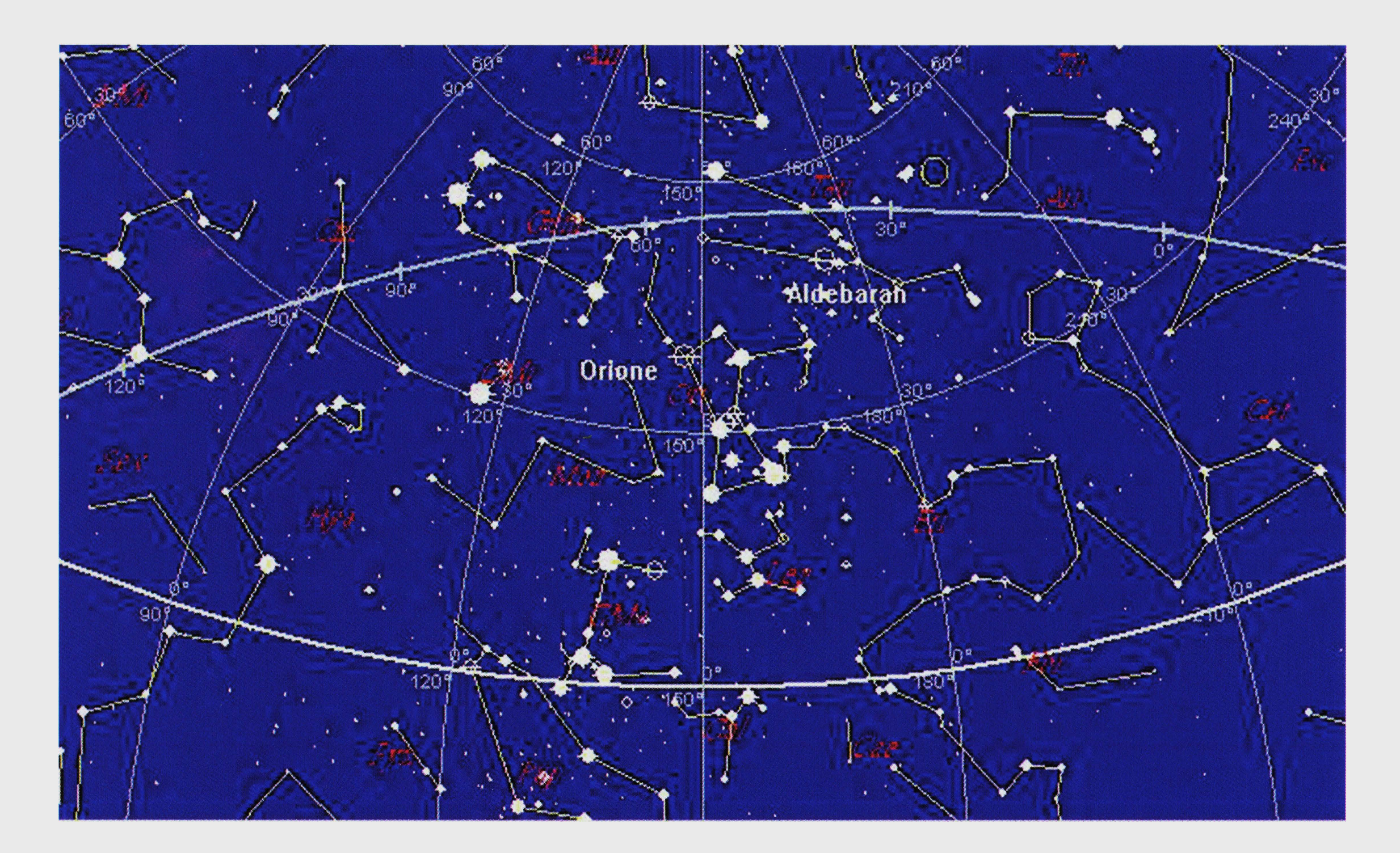


Ciel nocturne au-dessus de Brno à 22 heures 30 du 14 juin de l'an 280 avant J.-C., jour de la fête de *Belteine,* déterminé par le lever héliaque de l'étoile Aldébaran (α Taur), de la constellation du Taureau : le firmament est dominé par le « Triangle d'Été » que forment les étoiles brillantes Deneb (α Cyg) de la constellation du Cygne, Véga (α Lyr) de la Lyre et Altaïr (α Aql) de l'Aigle. Au-dessus, Hercule (*Hercules*), vainqueur du Dragon céleste (*Draco*), qui était alors proche du pôle mais est invisible sur l'image. À droite, la grande constellation polygonale d'*Ophiucus*, suivie du Serpent (*Serpens*) à la « tête » triangulaire. Au-dessous, le Scorpion (*Scorpius*), suivi à droite par la Balance (*Libra*). À gauche du "Triangle d'Été", la petite constellation en zigzag du Lézard (*Lacerta*) et une partie de celles de Pégase (*Pegasus*) et du Verseau (*Aquarius*), près de l'angle inférieur gauche. Ce ciel étoilé est sensiblement différent de celui que l'on peut observer aujourd'hui à la même date et à la même latitude (environ 49° N). On peut constater ainsi la bonne visibilité d'étoiles ou de constellations qui appartiennent à la zone équatoriale ou même à l'hémisphère austral. C'est le cas du Loup (*Lupus*), dans l'angle inférieur droit de l'image.

Page de droite, en haut.
Cruche de Brno-Maloměřice, résille « estivale » de la panse positionnée sur la reconstitution.

Page de droite, en bas.
Relevé graphique de la résille « estivale » de la cruche, avec indication des étoiles correspondant aux « yeux ». L'orientation est différente de la carte du ciel ci-dessus, il faut que la cruche soit inclinée vers l'avant d'environ 60 à 70° pour établir une correspondance.
Le récipient est donc dans la position d'écoulement du liquide qu'il contenait.
La déformation du relevé graphique, perceptible notamment sur les côtés, est la conséquence de la forme bombée de l'objet.

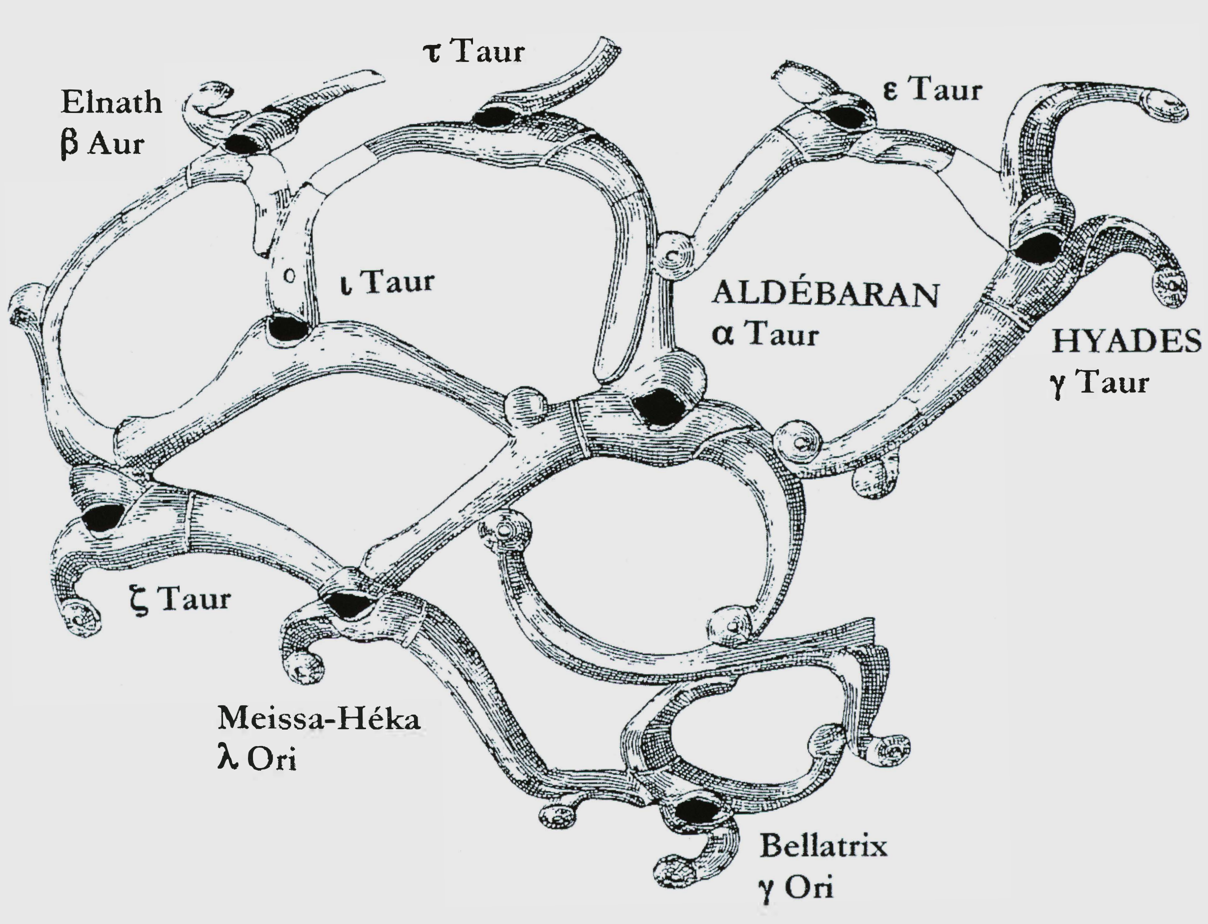

τ Cyg
DENEB
α Cyg
ζ Cyg
ε Cyg
Sadr
γ Cyg
Albiréo
β Cyg
ALTAÏR
α Aql
δ Cyg
VÉGA
α Lyr
γ ou ζ Aql
ζ Lyr



Ciel nocturne au-dessus de Brno à 22 heures 30 du 21 novembre de l'an 280 avant J.-C., jour de la fête de *Samain,* déterminé par le lever héliaque de l'étoile Antarès (α Scor), de la constellation du Scorpion : le firmament est dominé par la constellation du Taureau, surmontée de celle du Cocher (*Auriga*), à laquelle appartient l'étoile Capella (α Aur) dont le lever héliaque aurait été utilisé par les Celtes pour fixer la date de la fête d'*Imbolc*, en février, à la fin de l'emprise du froid hivernal. Au-dessous des « cornes » du Taureau, Orion, avec les trois étoiles alignées de son « baudrier ». Encore plus bas, la constellation du Grand Chien (*Canis Maior*), avec Sirius (α CMa), l'étoile la plus brillante de tout le ciel nocturne. Son lever héliaque déterminait la date de la fête estivale de *Lugnasad.* Au-dessous d'Orion, la constellation du Lièvre (*Lepus*). De l'extrémité du « pied » gauche d'Orion que représente l'étoile Rigel (β Or), part la ligne sinueuse de l'Éridan (*Eridanus*) à la droite de laquelle apparaîssent en partie la Baleine (*Cetus*) et les Poissons (*Pisces*). A gauche de la constellation du Taureau, les Gémeaux (*Gemini*) avec les étoiles jumelles très brillantes Castor (α Gem) et Pollux (β Gem) dont le lever précédait celui du soleil au solstice d'été et suivait son coucher au solstice d'hiver. Plus loin vers la gauche, le *Cancer* aux trois bras et l'avant du Lion (*Leo*).

Page de droite, en haut.
Cruche de Brno-Maloměřice, résille « hivernale » de la panse positionnée sur la reconstitution.

Page de droite, en bas.
Relevé graphique de la résille « hivernale » de la cruche, avec indication des étoiles correspondant aux « yeux ».
L'orientation est celle de la carte ci-dessus.


τ Taur
Elnath
β Aur
ε Taur
ι Taur
ALDÉBARAN
α Taur
HYADES
γ Taur
ζ Taur
Meissa-Héka
λ Ori
Bellatrix
γ Ori

Page de droite.
Cruche de Brno-Malomeřice, détail de la résille « hivernale » de la panse : à gauche l'« œil » correspondant à l'étoile ζ Taur, extrémité de l'une des « cornes » de la constellation du Taureau, en bas à droite, l'« œil » de Meissa-Héka (λ Ori), de la constellation d'Orion.

Double page suivante.
Partie inférieure de la résille « hivernale » avec, à gauche l'« œil » correspondant à l'étoile ζ Taur, à droite le grand « œil » d'Aldébaran (α Taur), étoile brillante de la constellation du Taureau.

Les deux grandes appliques illustrent ainsi de manière convaincante et indiscutable la science astronomique de l'élite intellectuelle des Celtes, évoquée par César à propos des druides : « ils se livrent à de nombreuses spéculations sur les astres et leurs mouvements, sur les dimensions du monde et celles de la terre, sur la nature des choses, sur la puissance des dieux et leurs attributions, et ils transmettent ces doctrines à la jeunesse… » (*Guerre des Gaules*, VI, 12-15). C'est à l'un d'eux que doit être attribuée la réalisation du dessin qui fut utilisé pour la réalisation de ces deux segments d'une carte du ciel étoilé. Il faut en effet insister sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une transcription symbolique, mais de l'enregistrement foncièrement fidèle d'observations du ciel. Sa transcription artistique n'a de ce point de vue aucune incidence, car elle respecte pleinement le schéma originel.
Il ne faut pas s'étonner de l'apparente incohérence de l'orientation des grandes résilles de la cruche de Brno, à l'emplacement qui leur a été assigné dans la reconstitution. Comme c'est souvent le cas chez les Celtes l'aspect symbolique et fonctionnel prévaut toujours sur la fidélité à la cohérence visuelle, insignifiante à leurs yeux. En effet, tandis que la résille « hivernale » correspond à l'aspect présenté par la voûte céleste lorsque le récipient se trouve debout en position verticale, une telle relation ne s'établit pour la résille « estivale » que lorsqu'il est incliné d'environ 60-70°, dans l'acte de verser son contenu liquide. Cette particularité confirme clairement la fonction cérémonielle de la cruche et nous fournit une précieuse indication sur un aspect ponctuel du rituel, probablement complexe, dont le déroulement et les raisons nous restent par ailleurs totalement inconnus.
Le décryptage des deux grandes appliques de la panse de la cruche de Brno permet de proposer une lecture hypothétique des deux plus petites. Partant de l'équation entre les étoiles et les yeux des créatures monstrueuses, l'applique en forme d'esse pourrait représenter une paire d'astres particulièrement importants. On pourrait penser dans ce cas aux étoiles jumelles Castor (α Gem) et Pollux (β Gem), de la constellation des Gémeaux (*Gemini*). Leur lever précédait en effet à l'époque en question celui du soleil au solstice d'été et suivait son coucher au solstice d'hiver. Ainsi qu'il a été souligné à plusieurs reprises, l'esse est le symbole schématique de la course supposée du soleil, d'un solstice d'hiver à l'autre. Elle serait donc associée aux deux étoiles que les Grecs avaient identifiées à des jumeaux dont l'un était mortel (Castor) et l'autre immortel (Pollux) qui partageait son séjour entre l'Olympe et les Enfers où il retrouvait la compagnie de son frère…
Dans notre cas, la différence de couleur et de luminosité des deux étoiles serait exprimée par la dimension des « yeux ». S'agissant du ciel nocturne, l'image évoquerait le solstice d'hiver.
L'autre applique, avec la figure caractéristique de la divinité solaire dans sa plénitude, devrait évidemment représenter l'astre dans toute sa vigueur au solstice d'été. Les deux petites appliques seraient réparties dans ce cas entre les représentations du ciel du début des saisons estivale et hivernale, dans une séquence qui se développerait sur la circonférence du récipient.
Cette partie de la cruche de Brno s'intègre donc parfaitement dans la conception générale de l'œuvre, fondée sur l'opposition cyclique de principes fondamentaux complémentaires : ciel du début de l'hiver et ciel du début de l'été, solstice d'hiver et solstice d'été, avec les deux constellations que la cruche de Brno indique comme les représentants emblématiques de cette opposition, le Cygne et le Taureau, ainsi que le couple d'étoiles brillantes des Gémeaux, associé aux solstices.







Un résumé de l'ordre universel



Revers d'une monnaie gauloise d'or, sans attribution et provenance précise, datable probablement de la première moitié du IIIe siècle avant J.-C. : en haut le « dragon » à crête festonnée, au-dessous une jument allaitant son poulain, à droite, un arbre fuselé aux racines nues. L'image réunit probablement les protagonistes d'un épisode fondamental du mythe d'origine des dieux vénérés par les Celtes et de l'établissement de l'ordre universel, garanti par l' « Arbre cosmique » qui soutient la voûte céleste et l'unit au monde souterrain.

On peut donc considérer le décryptage de la cruche de Brno comme pleinement satisfaisant, même si, aux côtés de conclusions indiscutables, notamment de l'identification du sens des grandes appliques de la panse, où la possibilité d'une convergence aléatoire est à peu près nulle, figurent des interprétations moins solidement étayées ou même des tentatives d'explication qui ne peuvent être suffisamment argumentées dans l'état actuel de nos connaissances. C'est le cas des trois appliques ajourées du pied : deux ébauches d'esses à branches latérales, couronnées d'une palmette trilobée, entourent un ajour quasi circulaire. Très épurée, cette composition permet d'imaginer aussi bien la silhouette très simplifiée d'une paire de monstres, « gardiens de l'Arbre » – les branches latérales évoqueraient dans ce cas des ailes et il s'agirait de griffons –, que le contour d'une tête sans visage, ou même un vol de d'oiseaux aquatiques, ailes déployées et long cou tendu… Des cygnes, ou peut-être plutôt des grues, les trois compagnes du taureau, évoquées déjà précédemment, qui compléteraient remarquablement l'ensemble, surtout s'il s'agissait de l'image des étoiles du « baudrier d'Orion ». Le sujet figuré n'est certainement pas une simple fantaisie décorative, mais sa signification reste incertaine. Nous en saurions peut-être plus si le bois était conservé, les appliques métalliques, les premières à attirer le regard, constituant peut-être une énigme destinée à dérouter les non initiés, tout à fait conforme à la mentalité celtique. Toutefois, il ne semble pas que cette lacune puisse modifier la remarquable cohérence et force du message, magnifiée par la virtuosité de l'exécution. Il est évident que la réalisation de cette œuvre complexe et subtile aurait été inconcevable sans la coopération d'un esprit instruit, très probablement un membre de l'élite druidique, avec un artiste doté de la capacité de traduire en images la substance de ce message sur un récipient à usage cérémoniel, donc soumis à d'inévitables contraintes fonctionnelles. Nous ne sommes évidemment pas en mesure de déterminer si l'idée et sa réalisation avaient été l'œuvre d'une ou de plusieurs personnes. Cependant, l'artiste ne pouvait être seulement un bon technicien, expert du modelage et de la fonte, même s'il avait été guidé lors de la conception de l'œuvre par un personnage appartenant à l'élite intellectuelle. Il devait être suffisamment initié pour être en mesure de dépasser l'enveloppe du mythe et en exprimer l'essentiel par un choix d'images appropriées.

C'est particulièrement évident dans ce cas précis parce qu'il s'agit d'une œuvre d'une grande complexité, mais la même exigence peut être formulée pour des fibules figurées, des fourreaux d'épée ou des images monétaires. L'artiste celte n'était donc pas seulement un exécutant de talent, mais un personnage instruit reconnu par sa communauté d'appartenance qui bénéficiait de sa renommée et du prestige de ses commanditaires. Le grand dieu *Lug* était qualifié de *Samildánach*, « Polytechnicien ». Selon *La Seconde Bataille de Mag Tuired*, pour pouvoir entrer dans Tara, où « personne ne venait sans art », il doit énumérer au portier tous ses talents -charpentier, forgeron, champion, harpiste, héros, poète et historien, sorcier, médecin, échanson, artisan- établissant ainsi de singulières équivalences. Il n'eut jamais d'égal et resta le seul à pratiquer tous ces arts, mais son exemple fut certainement pour les artistes celtes, capables de transformer en images efficaces le souffle impalpable de la spiritualité, une bonne raison pour ne pas se satisfaire d'une situation subalterne.

La cruche de Brno éclaire également une fois de plus la question du rapport entre les modèles méditerranéens et leurs versions celtiques. Son étude ne peut pas

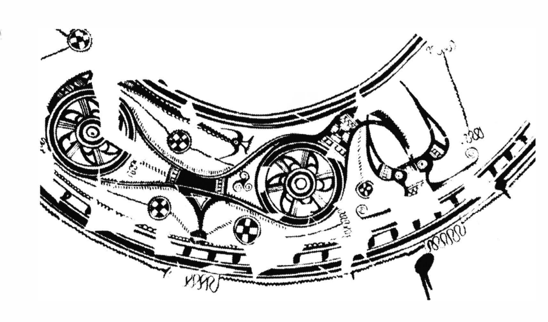
nous apporter grand chose sur le contenu, puisque les modèles étaient choisis en fonction de leur possible utilisation pour la traduction en images de sujets préexistants. Elle peut cependant fournir d'importantes informations sur l'origine, l'intensité et le contexte des contacts qui ont donné aux artistes celtes l'occasion d'emprunts réitérés au répertoire méditerranéen.

Ainsi, la prédominance évidente de modèles étrusques pendant la phase initiale de la seconde moitié du Ve siècle reflète clairement les relations suivies dont témoignent les importations d'ustensiles du service à vin et d'autres objets, ainsi que les anecdotes des auteurs latins sur les causes de l'invasion de l'Italie : le notable étrusque trompé par son épouse et souhaitant se venger du séducteur ou le forgeron helvète revenu de Rome qui allèchent les Transalpins par les produits de la Péninsule, en particulier le vin.

Au siècle suivant, les modèles italiotes –principalement campaniens ou tarentins-sont véhiculés autant par les va-et-vient entre l'Italie et les régions transalpines d'une élite militaire en quête de richesses et d'aventures que par le trafic du corail, matière magique des profondeurs marines. C'est probablement là qu'il faut chercher l'origine du modèle hellénistique du dragon à la curieuse crête festonnée. Son apparition en Europe centrale pourrait toutefois avoir également suivi les mêmes voies que les mercenaires celtes qui, après avoir connu les conséquences de la discorde des successeurs d'Alexandre, ouvrirent la voie à la « Grande expédition » de l'an 280. Peut-être la crête répondait-elle à un caractère préexistant du « dragon » celtique ? Elle restera présente dans la tradition, puisqu'un texte médiéval qualifiera le monstre combattu par Tristan de « grand serpent cresté ».

Il est d'ailleurs surprenant de constater que le message sur lequel a été construite l'imagerie de la cruche de Brno n'est pas foncièrement différent de celui que révèlent non seulement les textes insulaires irlandais ou gallois, mais également la littérature arthurienne continentale. Leur fonds commun est évidemment l'héritage de l'ancienne mythologie celtique. Seule source plus ancienne, l'imagerie témoigne de convergences surprenantes avec ces textes, discernées depuis près de trois quarts de siècle surtout sur les monnaies. Ainsi, Paul-Marie Duval (1987) a attiré l'attention sur le revers d'une monnaie d'or gauloise unique, d'origine inconnue, datable probablement de la première moitié du IIIe siècle, où figure un « dragon » à crête festonnée. Il y est représenté en compagnie d'une jument allaitant son poulain, et d'un arbre fuselé, peut-être un if, essence particulièrement vénérée par les Celtes, dans ce cas vraisemblablement la représentation de l'Arbre cosmique.

Un récit gallois du recueil des *Mabinogi*, « Pwyll, prince de Dyvet », permet d'identifier les protagonistes de cette image : la jument n'est autre que la déesse *Rhiannon*, la « Reine », celle que l'on vénérera en Gaule sous le nom d'Épona, la « Jument ». Assimilée généralement à Minerve, c'est la « Grande Déesse » que les Celtes connaissaient sous les noms de *Dana* (« Terre »), *Ana* (« l'Ancienne »), *Mórríoghan* (« Grande Reine »), *Modron* ou *Matrona* (« Mère divine »), *Brighíd* ou *Brigantia* (« l'Éminente »), *Belisama* (« Très Lumineuse ») et qu'ils invoquaient en utilisant de multiples autres épiclèses. Elle vient d'engendrer le dieu que les Celtes représenteront et vénéreront sous l'aspect d'un cheval à tête humaine ou simplement d'un équidé, celui qui assure la marche du soleil et garantit ainsi le cycle quotidien et annuel de l'astre, emblématique du retour à la vie qui attend l'homme dans l'Autre Monde. Un homme doté d'une âme immortelle à l'image du gui, la plante aérienne qui reste verte lorsque l'arbre qui la porte a perdu ses feuilles et attend la fin de l'hiver et sa nouvelle naissance. Sous sa forme humaine, le fils de *Pwyll* et *Rhiannon*, *Pryderi*, (« Souci »), prince d'*Annwvyn* (« l'Autre Monde ») porte aussi le nom de *Gwri Walt Euryn*, « à la chevelure dorée », qui ne laisse aucun doute quant à son rôle divin.



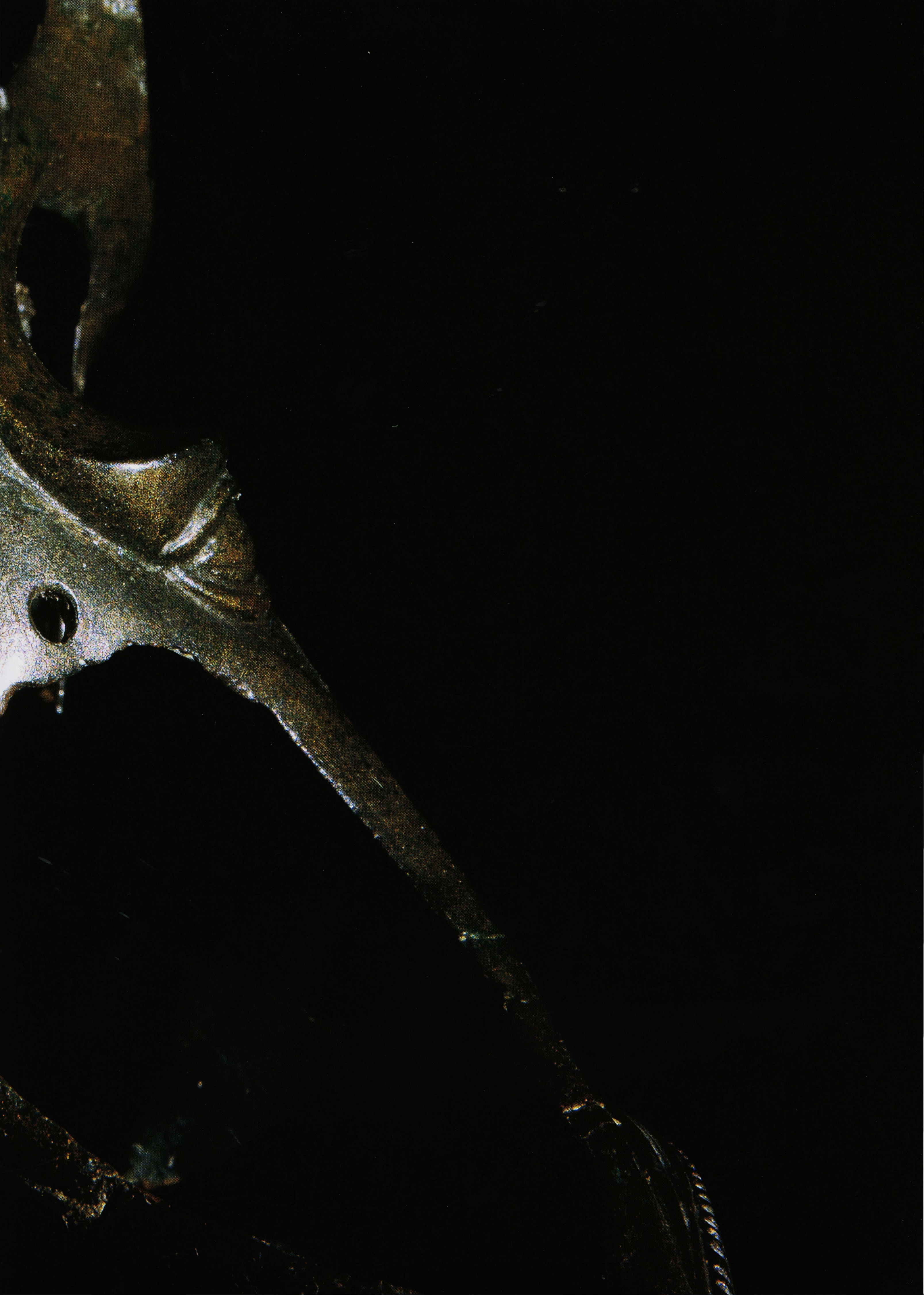
Développement d'une moitié du décor peint du « vaso del toro » de Numance, du Ier siècle av. J.-C. : le taureau Blanc, surchargé et entouré de symboles astraux.



Décor polychrome peint à l'intérieur d'une coupe à pied de Numance, du Ier siècle av. J.-C. : grue associée à un symbole giratoire ternaire.

Double page suivante.
Cruche de Brno-Maloměřice, détail de la face supérieure de la garniture du départ du bec.





Page de droite.
Cruche de Brno-Maloměřice,
détail de la face inférieure de la garniture du départ du bec.

La scène représentée sur la monnaie illustre donc incontestablement les acteurs principaux d'un mythe d'origine des dieux auxquels s'identifiaient les Celtes : les *Tuatha Dé Danann*, « Tribus de la déesse Dana », de la dernière génération de dieux qui régnèrent sur l'Irlande. L'insistance ou même la priorité qui est donnée à l'avatar chevalin de ces personnages divins peut paraître surprenante. Elle l'est moins lorsqu'on considère que le cheval domestiqué a accompagné vers le début du IIIe millénaire avant J.-C. l'arrivée et l'installation des lointains ancêtres indoeuropéens des Celtes. Principal atout de leur grande mobilité, avec la roue et une économie à forte composante pastorale, il devait être dès alors associé à la divinité solaire, « l'Apollon Hyperboréen » qui dominera l'imagerie du IIe millénaire. Plus d'un millier d'années plus tard les Celtes lui consacreront toujours l'essentiel de leur création artistique, avec une insistance toute particulière sur sa nature protéiforme. On trouve d'ailleurs une capacité équivalente dans la mythologie grecque : Zeus change d'aspect, lui aussi, pour manifester sa force vitale en fécondant des femmes mortelles qui engendreront des demi-dieux...

Profondément ancrés dans la mémoire collective, les mythes fondamentaux ont dû accompagner les Celtes dans leurs pérégrinations depuis qu'ils se séparèrent du tronc indo-européen vers le milieu du IIIe millénaire. Magistralement résumée sur la cruche de Brno, leur conception d'un retour cyclique de la vie était fondée sur l'observation attentive de la nature et remarquablement adapté aux conditions climatiques de la zone tempérée. En témoigne entre d'autres le rôle attribué au gui et à l'if, arbre au port vertical, au feuillage persistant et aux baies d'un rouge éclatant, couleur de vie, vénéneuses pour l'homme mais sans danger pour les oiseaux....

Comme l'indique César, l'observation des astres était une des occupations principales de l'élite druidique, ceux que les auteurs antiques qualifient de philosophes et théologiens. Ils avaient intégré l'expérience millénaire accumulée par leurs prédécesseurs en Europe centrale et occidentale dont témoignent notamment les monuments mégalithiques et mis au point le système calendaire très élaboré attesté par la table en bronze de Coligny. La nature luni-solaire de ce calendrier reflète probablement la rencontre de traditions agricoles et pastorales d'origines différentes, d'autant plus que le déroulement de l'année fait appel non seulement aux phases de la lune et au mouvement apparent du soleil sur l'écliptique mais également aux levers héliaques d'étoiles particulièrement importantes et à la présence dominante de constellations dans le ciel nocturne.

La cruche de Brno apporte dans ce domaine des indications nouvelles et précieuses pour une période déterminée avec une précision très satisfaisante vers 280 av. J.-C. On peut constater tout d'abord que ses représentations du ciel étoilé sont fondées sur l'observation et ne sont pas de simples approximations schématiques. C'est un fait remarquable, qui confirme pleinement la science astronomique des druides, incluse évidemment dans un système de pensée religieuse et transmise par voie orale. Il paraît en effet difficile de considérer la cruche de Brno comme un enregistrement destiné à communiquer un certain nombre d'idées fondamentales. Sa charge sémantique n'était certainement pas transmissible sans un commentaire oral. Le but principal, sinon unique de l'objet devait être d'établir une concordance entre l'instrument d'un rituel, nécessairement très important, et les forces auxquelles il s'adressait. Ce que nous apprécions aujourd'hui comme une qualité artistique n'était vraisemblablement pour l'artiste et les commanditaires qu'une question d'efficacité dans leur relation avec les dieux. Montrer que l'on était pleinement conscient de leur importance dans le fonctionnement de l'Univers était un rappel respectueux du bon usage qu'ils étaient censés faire de ce pouvoir au profit des fidèles. Omniprésents, puisqu'ils



Page de droite.
Détail de la fibule d'Orainville (118).
Le masque est humain, mais peut évoquer également une tête de bélier.

pouvaient adopter n'importe quelle enveloppe –humaine, animale, végétale-, ces dieux étaient perceptibles par leur action plus que par leur apparence. Il fallait donc tenter d'en exprimer l'essentiel, sans le réduire à une image qui pourrait éventuellement froisser leur susceptibilité, d'où le choix de représentations qui guidaient la pensée sans imposer une signification univoque, définitive, aussi figée et privée de vie que la parole écrite.

Un telle attitude explique les difficultés que nous avons à intégrer les convergences très nombreuses que l'on peut relever entre l'imagerie des anciens Celtes et l'héritage que contiennent les textes médiévaux. Elles sont indiscutables et souvent surprenantes. Ainsi, nous avons déjà évoqué, à propos du « Taureau céleste », le rôle antagoniste que jouent les champions taurins Blanc et Brun dans l'épopée d'Ulster. Cette opposition est illustrée avec une expressivité étonnante dans une des œuvres les plus remarquables des Celtes de la péninsule ibérique, le grand récipient peint dit « vaso del toro » de Numance, datable du I[er] siècle avant J.-C. : on y voit deux taureaux, l'un clair et l'autre sombre, aux corps surchargés et entourés de symboles –triscèle et différentes roues solaires- qui soulignent leur nature céleste. Il est difficile de dire si la disposition des symboles astraux a quelque chose à voir avec la constellation du Taureau, mais il est indiscutable qu'il s'agit de la même antinomie qu'évoquent le récit irlandais et, d'une autre manière, la cruche de Brno. Seul un fonds commun très ancien, profondément enraciné, peut expliquer ces trois occurrences du même thème, aussi éloignées dans le temps que dans l'espace. On peut trouver d'ailleurs dans le répertoire de la céramique peinte de Numance d'autres sujets significatifs : à part les nombreux taureaux et chevaux, un homme à tête d'équidé – même principe, mais inversé que le cheval à tête humaine –, des poissons qui pourraient être des saumons, des esses et des triscèles, des représentations d'un espace quadripartite ordonné autour d'un centre, enfin une grue associée à un motif giratoire ternaire…

Cette image nous ramène à la question des trois grues et de leur lien éventuel avec les trois étoiles du « baudrier d'Orion ». Rien ne permet d'y apporter une réponse, mais il faut quand même noter que le Tristan de nos récits médiévaux porte un nom celtique qui signifiait « les trois étoiles » et qu'il était accompagné d'un chien, comme Orion, le chasseur céleste, l'est par la constellation du Grand Chien à laquelle appartient Sirius, l'étoile la plus éclatante qui peut être observée sur notre ciel. Celle dont le lever héliaque déterminait en août la date de la fête de *Lugnasad.* Il est clair qu'il s'agit du lointain écho d'un ancien mythe astral celtique. Toutefois, les indices très intéressants que peuvent fournir les textes médiévaux ne permettent pas, dans l'état actuel de nos connaissances, de reconstruire de manière satisfaisante la trame mythologique qui constitue l'arrière-plan de l'imagerie des anciens Celtes. Les lectures que permettent les convergences de plus en plus nombreuses ne sont malheureusement que très partielles : on réussit à entrevoir quelquefois les contours fuyants d'un visage ou d'une silhouette, mais le récit où ils figuraient reste insaisissable. On en devine seulement la très grande complexité…

L'intérêt considérable de la cruche de Brno est de résumer de manière cohérente l'essentiel d'une doctrine druidique que le mythe illustrait et commentait par les histoires exemplaires conservées en palimpseste dans l'héritage de la littérature celtique. La rigueur de la conception de cette œuvre exceptionnelle, la richesse de son contenu et l'extraordinaire qualité de son exécution en font un représentant de choix des Celtes dans le Musée imaginaire de l'Humanité.

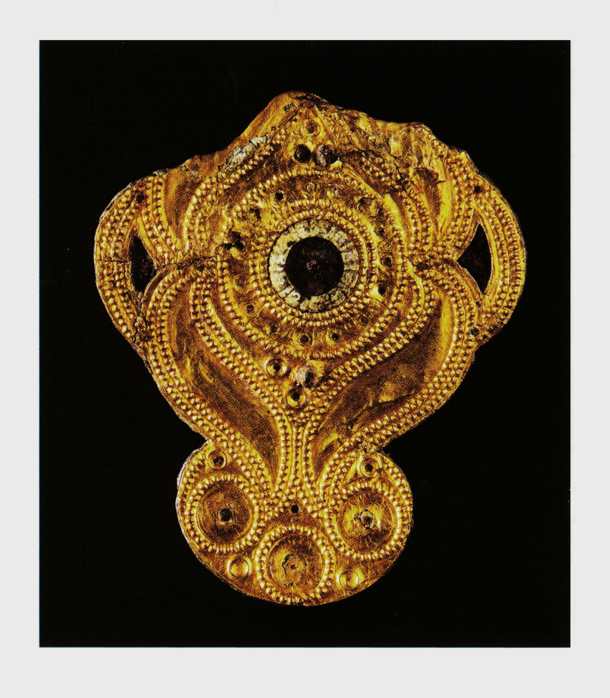


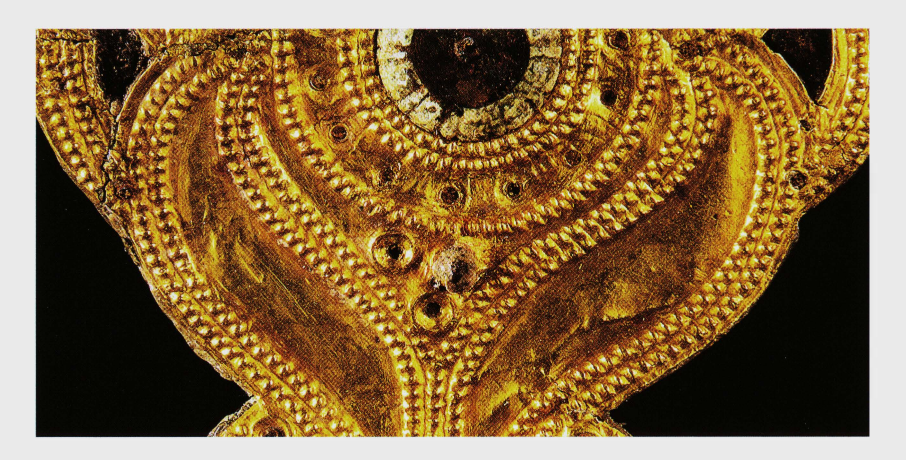










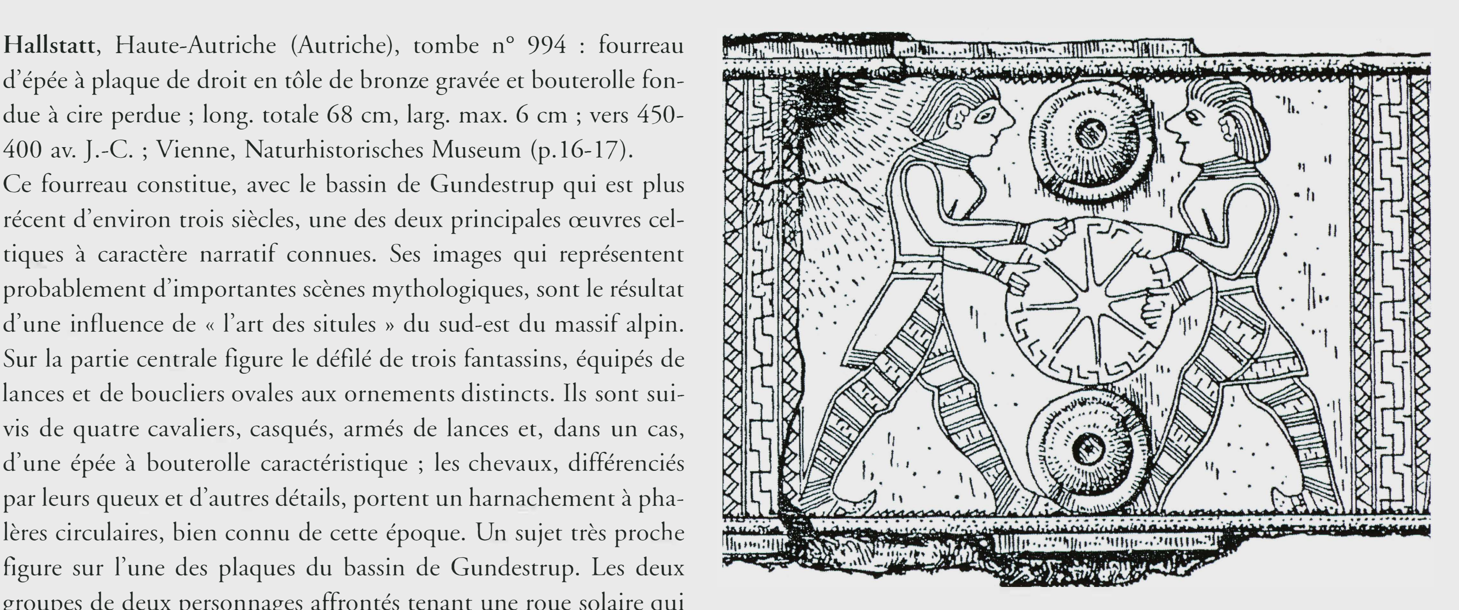


Principales œuvres d'art celtique illustrées dans l'ouvrage

Chlum, Bohême (Rép. Tchèque), riche sépulture tumulaire de type princier : plaque ornementale en bronze, gravée au compas sur une face et recouverte sur l'autre d'une feuille d'or travaillée au repoussé ; des pointes de fer y fixaient à l'origine des cabochons décoratifs, vraisemblablement en corail, d'autres étaient disposés dans le médaillon central (ambre ?), dont subsiste la moulure en bronze, ainsi que dans les découpes triangulaires latérales de la feuille ; larg. 5,2 cm ; vers 450-400 av. J.-C. ; Prague, Musée National (p. 20).

La disposition de la composition géométrique gravée au compas sur le revers correspond en tous points à celle du droit : médaillon circulaire central, groupes de trois motifs circulaires aux extrémités, triangles ouverts vers l'extérieur sur les côtés. Elle fut remplacée sur l'autre face par une image qui utilise des emprunts végétaux au répertoire méditerranéen et associe la feuille d'or à des matières colorées, probablement du corail et de l'ambre. L'impression d'une rigoureuse symétrie par rabattement selon deux axes perpendiculaires qu'imposent d'emblée les paires de grandes esses —assemblées en fleurs de lotus ou palmettes très ouvertes— masque l'omniprésence d'éléments ternaires : non seulement les motifs végétaux latéraux, mais également les groupes de trois perles ou cabochons ainsi que les quinze perles qui entourent le médaillon central et rompent ainsi de manière imperceptible la symétrie de l'ensemble ; enfin, les triangles aux deux côtés concaves et au troisième convexe, un motif très fréquent du répertoire celtique.

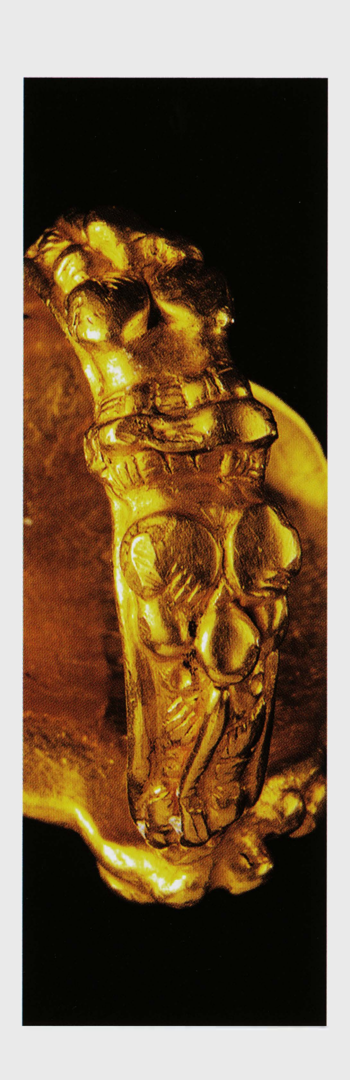
Bibliographie : Kruta 1975 2004, Břeň 1981, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.



Hallstatt, Haute-Autriche (Autriche), tombe n° 994 : fourreau d'épée à plaque de droit en tôle de bronze gravée et bouterolle fondue à cire perdue ; long. totale 68 cm, larg. max. 6 cm ; vers 450-400 av. J.-C. ; Vienne, Naturhistorisches Museum (p.16-17).

Ce fourreau constitue, avec le bassin de Gundestrup qui est plus récent d'environ trois siècles, une des deux principales œuvres celtiques à caractère narratif connues. Ses images qui représentent probablement d'importantes scènes mythologiques, sont le résultat d'une influence de « l'art des situles » du sud-est du massif alpin. Sur la partie centrale figure le défilé de trois fantassins, équipés de lances et de boucliers ovales aux ornements distincts. Ils sont suivis de quatre cavaliers, casqués, armés de lances et, dans un cas, d'une épée à bouterolle caractéristique ; les chevaux, différenciés par leurs queux et d'autres détails, portent un harnachement à phalères circulaires, bien connu de cette époque. Un sujet très proche figure sur l'une des plaques du bassin de Gundestrup. Les deux groupes de deux personnages affrontés tenant une roue solaire qui encadrent le défilé militaire illustrent le costume de l'élite celtique d'Europe centrale : chausses tissées de bandes bariolées, veste à basques. Le champ triangulaire de la pointe est encadré d'entrelacs angulaires partant d'une palmette ; il contient une scène figurant un individu terrassé par un être monstrueux. La bouterolle est formée par la paire de « dragons », gardiens monstrueux de l'Arbre de Vie, unis par la partie inférieure de leurs corps.

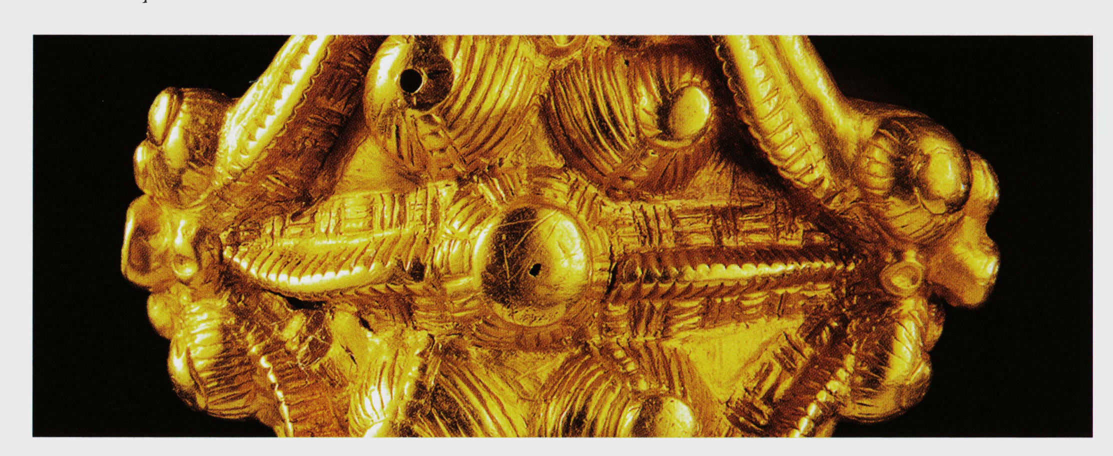
Bibliographie : Kromer 1955, Kruta-Lessing-Szabó 1978, *Die Kelten in Mitteleuropa* 1980, Kruta 2004.



Hořovice (région de), Bohême (Rép. Tchèque), sans contexte connu : bague en or coulé à la cire perdue ; haut. du chaton 2,5 cm ; vers 430-400 av. J.-C. ; Prague, Musée national (p.24).

Cette lourde bague au grand chaton losangique illustre la remarquable maîtrise atteinte par les orfèvres celtes d'Europe centrale dès le Ve siècle av. J.-C. Elle en est un des très rares témoins connus à ce jour. Il s'agit à première vue d'une composition purement ornementale, d'un savant assemblage de volutes et de bandes de « vannerie », un motif présent à cette époque également sur la fibule de Panenský Týnec en Bohême ainsi que les torques d'Erstfeld en Suisse. Il deviendra plus tard un des éléments caractéristiques de l'art insulaire. Un examen plus attentif de l'objet révèle qu'il est orné de motifs allusifs : sur le chaton deux évocations de têtes cornues séparées par une protubérance centrale et une ligne horizontale en relief ; le même thème figure sur la partie opposée, étroite, de l'anneau, où la feuille médiane, empruntée à une palmette, est encadrée à sa base de deux cercles en relief avec lesquels elle forme un visage humain très schématique, proche de ceux que l'on trouve sur des œuvres des siècles suivants. Il s'agit donc d'une double représentation, très discrète, du thème des têtes jumelées.

Bibliographie : Kruta 1975 2004, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques...* 2006.





Hořovičky, Bohême (Rép. Tchèque), tombe à char découverte en 1863 : phalère circulaire en feuille de bronze estampée au repoussé, fixée sur un disque de bronze par un cerclage de fer et une pièce centrale conique profilée en bronze ; diamètre 15 cm ; vers 450-400 av. J.-C. ; Prague, Musée national (p.18-19).

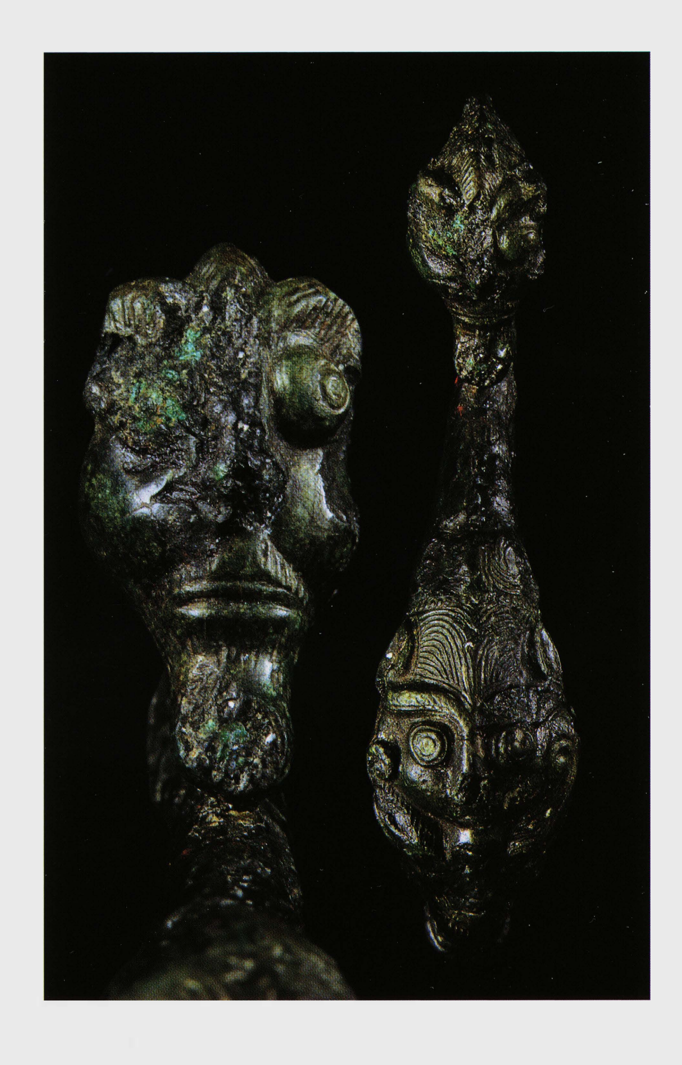
Cette pièce fait partie, avec son pendant et dix autres phalères, plus petites, où ne figure qu'une seule rangée de têtes, du harnachement des deux chevaux de l'attelage du char. Les têtes joufflues, représentées de face, sont encerclées par le motif de la « double feuille de gui » et leur coiffure est surmontée de deux feuilles plus petites, de la même forme mais divergentes. Il s'agit de la représentation de la divinité associée à ce thème végétal. La forme circulaire de l'objet et la disposition rayonnante des têtes en soulignent probablement la nature solaire. Le cheval, évocation de l'astre en mouvement, constituant le principal avatar animal du dieu, la présence de son image sur des pièces ornementales de l'attelage du char est parfaitement compréhensible. On peut la trouver dès cette époque également sur des pièces métalliques du véhicule, notamment des clavettes d'essieu. L'association du cheval à la « double feuille de gui » et à une tête humaine est clairement attestée dès le Ve siècle av. J.-C. (p. 18).

Bibliographie : Kruta 1975 2004, Soudská 1976, *Die Kelten in Mitteleuropa* 1980, Chytráček 1988, *Das keltische Jahrtausend* 1993, *Treasures of Celtic Art:* 1998, *Celtas y Vettones* 2001, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques...* 2006.



Kšice, Bohême (République Tchèque), incinération sous tumulus : petite tête humaine qui formait probablement à l'origine le pied d'une fibule ; bronze coulé à cire perdue ; haut. 1,6 cm ; vers 460-430 av. J.-C. ; Stříbro, Musée municipal (p. 14).
Ce chef-d'œuvre minuscule dont seul un très fort agrandissement révèle l'expressivité, est un tour de force qui annonce les prouesses des graveurs de coins monétaires. Il a fallu une extraordinaire adresse et minutie pour réaliser le modèle en cire. Les quelques imperfections de coulée que l'on peut observer sur le nez et l'avant du bandeau à moulures transversales de la coiffure hémisphérique, montrent cependant que la technique de fonte n'était pas encore totalement maîtrisée. La forme du visage, fondé sur la simplification d'une palmette encadrée de volutes, la moustache bien fournie et la longue barbe triangulaire, indiquent qu'il s'agit vraisemblablement de la représentation de la même divinité masculine que l'on trouve aussi sur la fibule de Port-à-Binson (p. 106) et d'autres objets.
Bibliographie : Kruta 1975 2004, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.

Kyšice, Bohême (Rép. Tchèque), sépulture sous tumulus : fibule du type dit « à masques » en bronze coulé à cire perdue, le ressort rapporté a disparu ; long. 6,1 cm ; vers 450-400 av. J.-C. ; Plzeň, Západočeské Muzeum (p. 21).
D'une très grande finesse d'exécution, cet exemplaire de fibule figurée présente un pied en forme de tête humaine, barbue et moustachue, un des sujets fréquents de la période initiale de l'art celtique laténien. Sur l'extrémité de l'arc, au-dessus de l'emplacement du ressort, deux masques superposés et encastrés l'un dans l'autre, à la manière des compositions qui figurent sur certaines attaches d'anses de cruches à vin ou d'autres objets. Ainsi que c'est souvent le cas, ils associent à l'image humaine des évocations d'éléments symboliques -esses-, végétaux –feuilles- et animaux -les petites oreilles pointues du masque supérieur.
Bibliographie : Kruta 1975 2004, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.





Manětín-Hrádek, Bohême (Rép. Tchèque), tombe à inhumation n° 74 : fibule représentant un homme, en bronze fondu à cire perdue, avec ressort rapporté du même métal ; incrustée à l'origine de pastilles d'ambre ; long. 8,6 cm ; vers 450-400 av. J.-C. ; Prague, Musée National (p. 16-17).
Les œuvres descriptives ou narratives sont rarissimes dans l'art celtique. Cette fibule est l'une de ces exceptions. Elle représente un personnage, probablement une divinité plutôt qu'un simple mortel, aux jambes légèrement fléchies pour épouser la forme fonctionnelle de l'objet, vêtu à la mode du Ve siècle av. J.-C. : il porte une longue tunique descendant jusqu'au-dessus des genoux, des chausses adhérentes et des souliers à la pointe relevée. C'est un costume très proche de celui que portent des personnages représentés sur la plaque du fourreau de Hallstatt (p. 102).
Bibliographie : Soudská 1968 1994, Kruta 1975 2004, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.





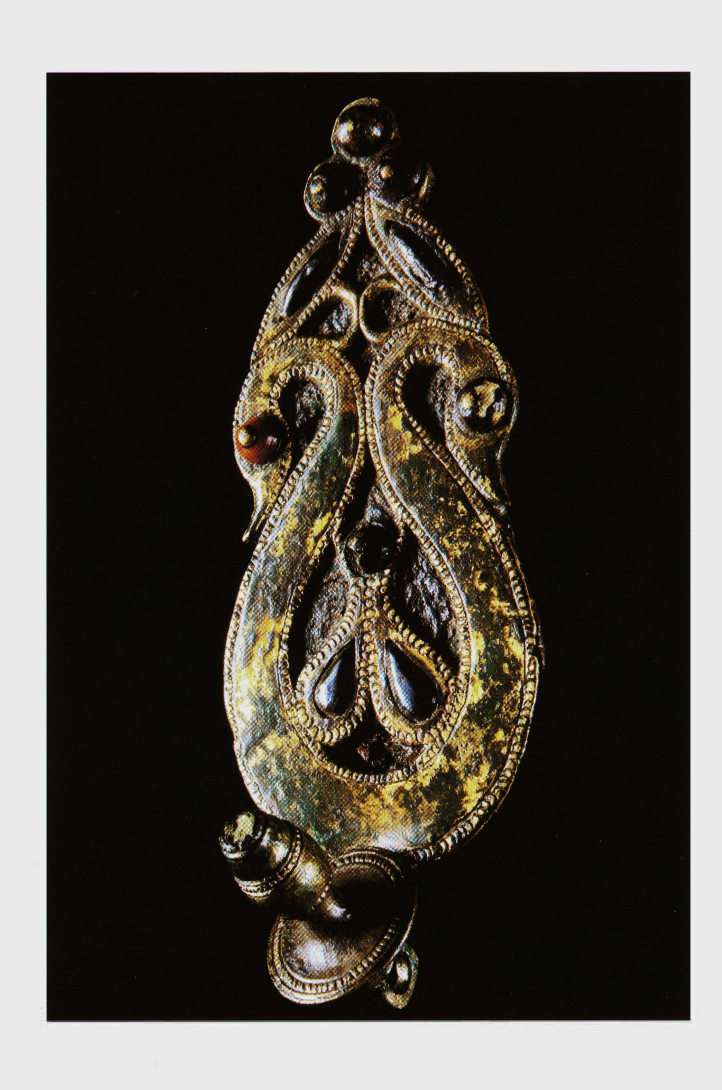
Nová Huť, commune Dýšina, Bohême (Rép. Tchèque), sépulture sous tumulus : fibule du type « à masques » en bronze coulé à cire perdue, le ressort rapporté a disparu ; long. 5,5 cm ; vers 450-400 av. J.-C. ; Plzeň, Západočeské muzeum (p.22-23).
Le pied de cette fibule figurée est constitué par une tête de griffon aux petites oreilles, yeux protubérants et long bec recourbé dont l'extrémité rejoint l'arc. Sur ce dernier figurent deux masques humains divergents, soudés par leurs coiffures. D'apparence identique à première vue, ces masques sont différenciés : celui qui est tourné vers le griffon présente de petites oreilles d'animal, l'autre des éléments foliacés qui prolongent l'œil et se terminent par une volute. Il s'agit du thème des « têtes jumelées », connu dès cette époque d'un certain nombre d'autres œuvres.
Bibliographie : Kruta 1975 2004, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.





Port-à-Binson, dép. de la Marne (France), découverte fortuite lors de dragage à l'emplacement d'un gué de la Marne : fibule figurée en bronze coulé à cire perdue ; long. 5,3 cm ; vers 450-400 av. J.-C. ; Épernay, Musée municipal d'archéologie (p. 15).
Cette fibule est un des deux exemplaires trouvés en France du type « à masques », répandu principalement en Europe centrale. L'objet, pleinement fonctionnel, porte deux images : au-dessus du ressort une tête suggestive d'homme, barbu et moustachu, encadrée de la « double feuille de gui », le pied est formé par une tête de bélier. Malgré la dimension réduite du support, on trouve ainsi associées les trois formes de vie -humaine, animale et végétale-, tandis que la forme générale de la fibule évoque l'esse, symbole fondamental du répertoire celtique.
Bibliographie : Kruta 1989 2004, *Les Celtes* 1991, *Les Celtes en Champagne* 1991, *Le arti del fuoco dei Celti* 1999, *Splendeurs Celtes* 2001, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.

Semide, dép. des Ardennes (France), tombe à char de « la Tomelle aux Mouches » : applique décorative formée d'une tôle de bronze ajourée et travaillée au repoussé, fixée sur une plaque de fer et rehaussée d'éléments de corail ; haut. 8,4 cm ; vers 430-380 av. J.-C. ; Charleville-Mézières, Musée de l'Ardenne (p. 25).
Deux monstres aux têtes divergentes d'oiseaux aquatiques ou de griffons, au corps serpentiforme commun dessinant une boucle, encadrent une « double feuille ». Au-dessus, partant de leurs têtes surmontées d'une aigrette en forme d'esse, deux feuilles qui peuvent évoquer également de longues oreilles, sont couronnées au point de jonction par un triangle formé de trois cercles, une version schématique de l'Arbre de vie, qu'évoque clairement l'ensemble de la composition. La nature équivoque de ses gardiens monstrueux suggère aussi bien le thème solaire de l'oiseau aquatique (p. 21), que celui de la « paire de dragons » à tête de griffon, associé plus particulièrement à l'iconographie guerrière.
Bibliographie : Lambot et Verger 1995, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.



Filottrano, Marches (Italie), nécropole de Santa Paolina, tombe féminine n°2 : torque à tampons en or massif coulé à cire perdue ; diam. 15 cm ; vers 380-350 av. J.-C. ; Ancône, Museo Nazionale delle Marche (p. 27).
Cette forme de parure caractéristique des Celtes transalpins est décorée ici de deux compositions légèrement différentes, élaborées à partir du même modèle italiote, campanien ou tarentin : un assemblage de palmettes et de rinceaux que l'on peut trouver, par exemple, à l'emplacement de l'attache de certains seaux en bronze. Les modifications apportées au modèle et l'enroulement sur le support conduisent à faire apparaître, lorsque l'objet est observé sous certains angles, les symboles fondamentaux, esse et triscèle, ainsi que des évocations fugitives et allusives de masques humains, associés ou non à la « double feuille de gui ». On peut même éventuellement y discerner des formes vaguement animales. Il s'agit d'une œuvre emblématique des nouvelles tendances artistiques qui se répandent au IVe siècle av. J.-C. dans certaines régions transalpines à partir du milieu celto-italique de la Cispadane.
Bibliographie : Jacobsthal 1944, Duval 1977, Kruta 1988 1992a, *Les Celtes* 1991.





Filottrano, Marches (Italie), nécropole de Santa Paolina, tombe n° 22 : plaque de droit en tôle de bronze travaillée au repoussé d'un fourreau d'épée ; long. totale 67,5 cm, larg. max. 5 cm ; vers 380-350 av. J.-C. ; Ancône, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (p. 28).
Issu de la transformation d'une frise de palmettes alternativement inversées et encadrées de rinceaux divergents, il est l'illustration exemplaire de la démarche et du savoir-faire des artistes celto-italiques : l'esse qui relie les palmettes étant déjà présente dans le modèle, il a suffit d'intégrer la palmette qui fleurissait le départ des pousses de la paire rinceaux pour obtenir le second symbole fondamental du répertoire celtique, le triscèle ; la suppression des feuilles de la palmette, à l'exception de celle du milieu, associée au maintien des volutes de sa base, aboutit à l'évocation allusive d'un visage humain ; quant à la disposition latérale des rinceaux, elle peut suggérer une ramure de cervidé, donc la divinité ou avatar divin connu plus tard sous le nom de *Cernunnos*, « le Cornu ». La même image réunit ainsi les deux symboles fondamentaux –l'esse et le triscèle- à l'évocation des trois formes de vie : humaine, animale et végétale.
Bibliographie : Jacobsthal 1944, Duval 1977, Kruta 1988 1992, 1992a, *Les Celtes* 1991.



Condé-sur-Marne, dép. de la Marne (France), de la tombe à char du « Mont de Marne » : applique quadrangulaire de harnais, incomplète, constituée d'une plaque de fer ajourée, sur laquelle sont fixées des éléments de corail finement sculpté ; larg. 6,4 cm ; vers 380-350 av. J.-C. ; Châlons-en-Champagne, Musée d'Art et d'Archéologie (p. 30).

Réparties symétriquement selon deux axes perpendiculaires qui relient les angles de la plaque et dont le croisement porte un grand cabochon à côtes rayonnantes, des pièces de corail dessinent des visages allusifs : une paire d'yeux formée par des cabochons au centre concave, d'où partent des « feuilles de gui » qui se rejoignent au-dessus par leurs extrémités arrondies ; une pièce semi-circulaire forme la partie inférieure de ce « masque ». Les « feuilles » de corail sont finement sculptées de motifs végétaux issus de la transformation de rinceaux. Cette évocation équivoque de la divinité, aux multiples significations, est caractéristique des innovations de l'art celto-italique du IVe siècle av. J.-C. Le schéma suivi –quatre motifs disposés autour d'un centre- est celui appliqué à la plaque de Chlum (p. 102) et d'autres objets.

Bibliographie : Legendre et Gomez de Soto 1990, *Les Celtes* 1991, Kruta 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.



Čížkovice, Bohême (Rép. Tchèque), d'une tombe, sans contexte identifiable : paire de garnitures ajourées, coulées à cire perdue, appliquées à l'origine peut-être sur une paire de cornes à boire ; haut. 6 cm ; vers 360-330 av. J.-C. ; Litoměřice, Oblastní Muzeum (p. 26, 29).

Différenciées par le choix de l'enchaînement ou de la juxtaposition, ces deux compositions triangulaires sont cependant fondées sur un schéma identique, emprunté probablement à un modèle italiote, proche de celui du torque de Filottrano (p 107).

La première composition est formée par un double entrelacs de rinceaux fleuris de palmettes. Ils partent de la base du cou d'une petite tête humaine inversée, vue de face, se développent de chaque côté de sorte à dessiner un enchaînement de triscèles, rejoignent une tête humaine représentée cette fois de profil, tournée vers la droite. Une palmette trilobée est placée à la pointe de la composition.

La seconde garniture est ordonnée autour d'une tête humaine vue de face, aux yeux et bouche ouverts ; son menton est pris dans une « double feuille » divergente qui se prolonge vers le bas par la variante celtique de la palmette dite « pelte ». La tête est encadrée sur les côtés par les volutes terminales d'une autre paire de feuilles dont la partie arrondie, qui porte également un élément en amande, est disposée au-dessus de la coiffure, formant ainsi une sorte de masque de bélier. En haut, une paire d'esses horizontales au mouvement contradictoire.

D'une très grande richesse de significations, ces œuvres illustrent, parmi d'autres, le thème des têtes jumelées.

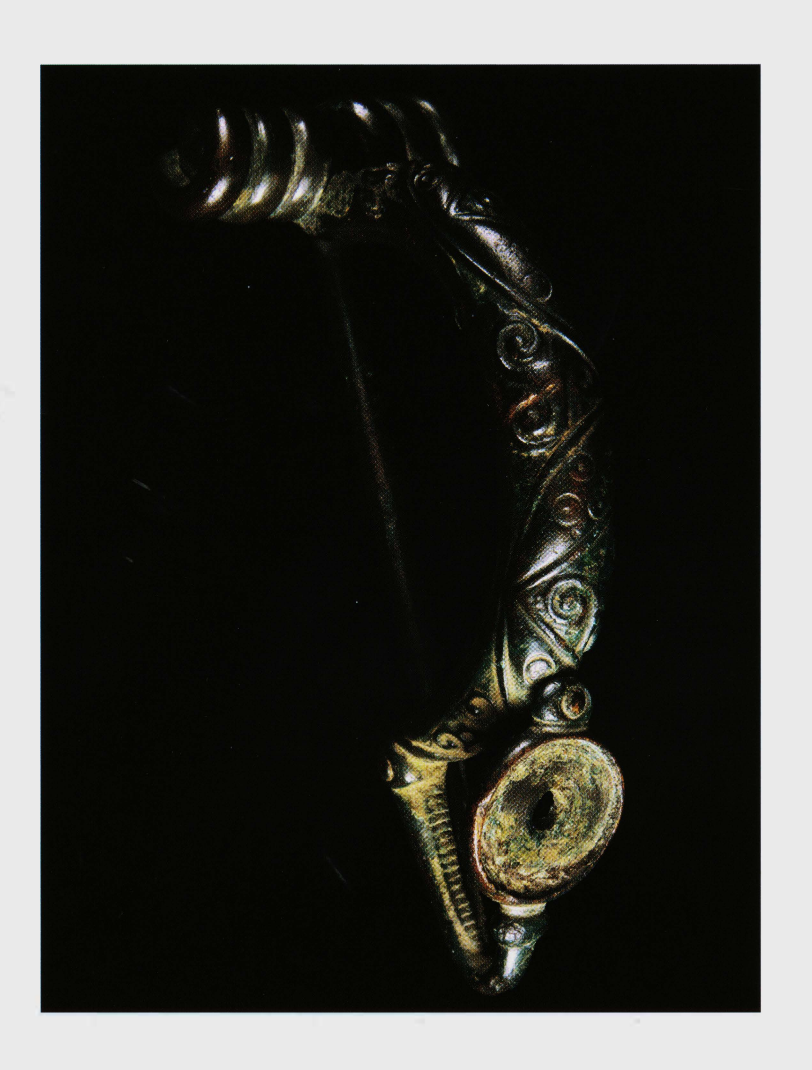
Bibliographie : Kruta 1975 2004, *Les Celtes* 1991, *Treasures of Celtic Art* 1998, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.



Berne-Schosshalde, canton de Berne (Suisse), d'une tombe à inhumation : fibule finement décorée en argent coulé à cire perdue, le cabochon de corail du pied discoïdal a disparu ; long. 6,2 cm ; vers 360-330 av. J.-C. ; Berne, Historisches Museum (p. 31).

Le métal employé, très rare à cette époque chez les Celtes transalpins, ainsi que la nature, la richesse et la finesse de son décor, très proche des modèles italiotes, révèlent sa probable origine celto-italique ou du moins la formation dans ce milieu de l'artisan qui la façonna. L'arc est orné de paires de rinceaux fleuris de palmettes au départ constitué par une esse. Le point de jonction de ces esses juxtaposées est marqué de part et d'autre par la feuille unique, résiduelle, d'une palmette. L'ensemble peut suggérer ainsi un masque caricatural dont les yeux seraient constitués par les-enroulement de pousses de rinceaux appartenant aux deux esses accolées. Le résultat est très proche de la frise du fourreau de Filottrano (p. 107), tout en étant fondé sur un modèle au schéma voisin, mais différent. Il s'agit d'un cas exemplaire du début de la transformation par les artistes celtes des motifs végétaux du répertoire gréco-étrusque en images allusives où peuvent être distingués des éléments végétaux, humains ou même animaux.

Bibliographie : Kruta 1976/1977, *Die Kelten in Mitteleuropa* 1980, *Les Celtes* 1991.

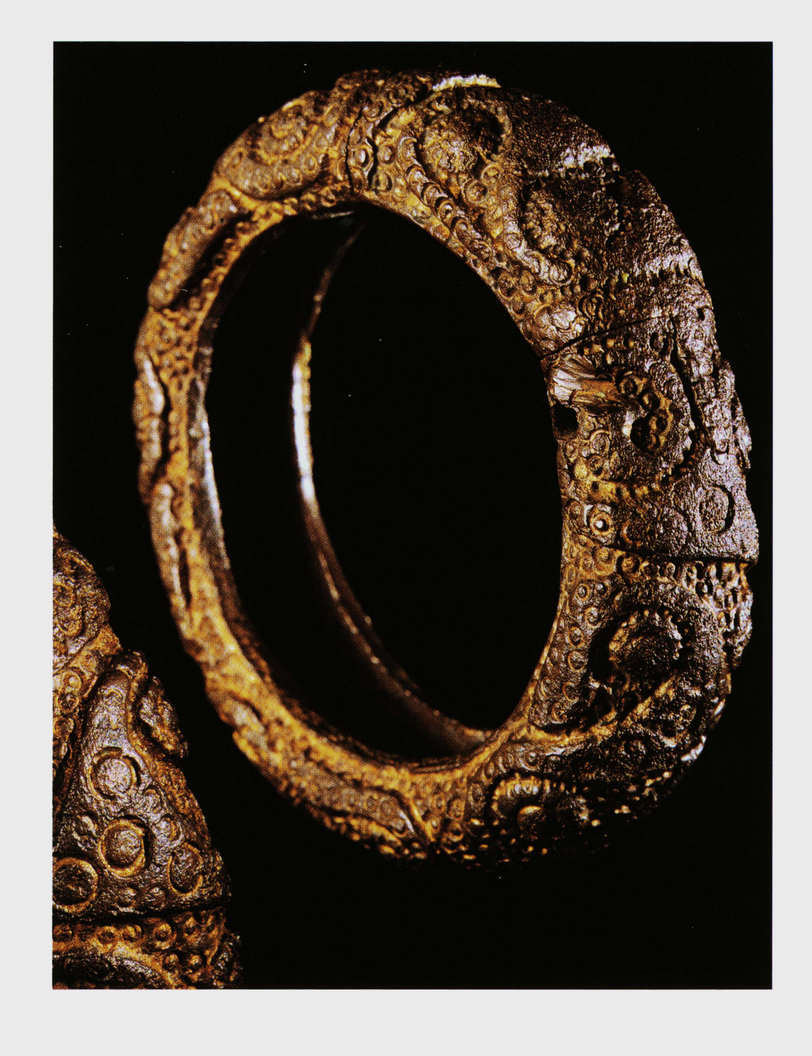


Toužetín, Bohême (Rép. Tchèque), d'une tombe à inhumation sans contexte connu : fibule à l'arc finement décoré en bronze coulé à cire perdue ; manque le cabochon du pied discoïdal, probablement en corail ; long. 6,4 cm ; vers 320-280 av. J.-C. ; Prague, Musée National (p. 31).

Inspiré par les riches fibules à pied discoïdal attestées notamment sur le plateau suisse, cet exemplaire présente sur l'arc, à l'emplacement où figurent généralement des compositions végétales dérivées du répertoire italiote, un décor fondé sur l'association de deux motifs traditionnels : un zigzag de feuilles au compas flanqué de triscèles. On pourrait y voir une version plus abstraite d'un rinceau dont les pousses auraient été remplacées par des triscèles, ou la dérivation d'une chaîne de palmettes transformée de la même manière.Dans les deux cas, le thème exprimé est celui d'une séquence à mouvement alternatif.

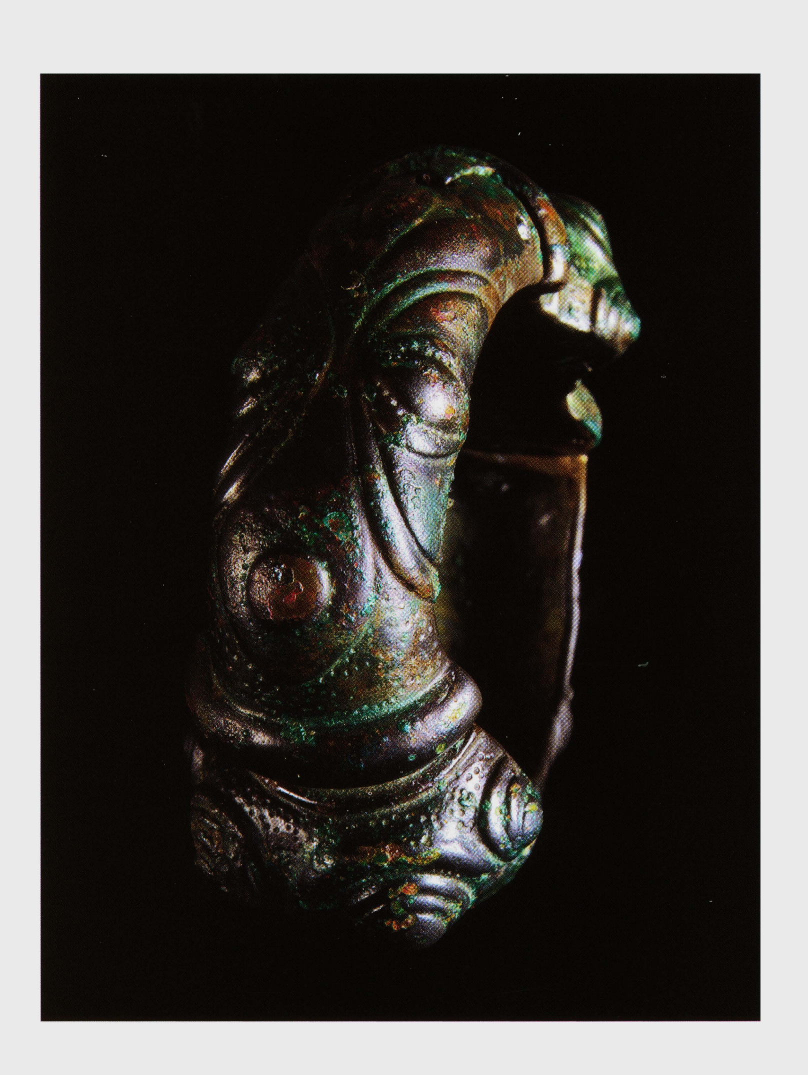
Bibliographie : Kruta 1975 1976/1977, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques*... 2006.

Blučina, Moravie (Rép. Tchèque), tombe à inhumation n° 13 du site « Konopné zahrádky » : gros bracelet à section en C, en bronze fondu à cire perdue, avec ouverture par segment amovible ; diam. 8,6 x 8,1 cm ; vers 280-240 av. J.-C. ; Brno, Musée Morave (p. 41).
Un rinceau celtique en faible relief, aux départs des pousses triangulaires qui le transforment en suite de triscèles, se développe en ondulant sur la circonférence convexe de la parure. Á l'intérieur des boucles de la tige et des pousses, des rosaces. L'ensemble est agrémenté par un dense semis de « pastillage », une technique du bronze qui s'inspire de la granulation de l'orfèvrerie.
Bibliographie : Čižmář 1993, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.





Brno-Maloměřice, Moravie (Rép. Tchèque), tombe féminine à inhumation n° 17 du site « Dílce » : fibule massive au pied discoïdal privé de son cabochon d'origine, probablement en corail. De petites pastilles incrustées de cette même matière ornaient certaines parties. L'objet a été fondu à cire perdue, le ressort rapporté est bloqué latéralement par de petits disques convexes ; long. 7,8 cm ; vers 300-260 av. J.-C. ; Brno, Musée Morave (p. 32).
L'arc large est orné en relief sur fond pointillé de deux ébauches de rinceaux disposées symétriquement. Le départ de leur première pousse du côté du ressort forme un triscèle, au centre souligné par une pastille de corail. On peut ainsi lire l'ensemble de la composition comme un masque allusif affublé de cornes. Les disques latéraux du ressort portent des triangles flanqués sur chaque côté de trois cercles concentriques, une composition au symbolisme ternaire évident. L'extrémité du pied est ornée d'une esse transversale.
Bibliographie : Kruta 1976/1977, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, Čižmářová 2005, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.



Brno-Maloměřice, Moravie (Rép. Tchèque), tombe féminine à inhumation n° 31 du site « Dílce » : bracelet à deux oves creux à section en C, en bronze coulé à cire perdue ; ouverture par segment amovible ; diam. 8 x 8,5 cm ; vers 280-240 av. J.-C. ; Brno, Musée morave (p. 34).

Le décor principal de cette parure annulaire est disposé sur la partie qui relie les deux oves, ornés en relief d'une esse aux extrémités spiralées, prolongée par des volutes tournant en sens contraire. Il s'agit donc de l'amorce d'un rinceau divergent. Le thème végétal est également sous-jacent au motif principal, l'évocation d'un masque très schématique qui est le résultat de la transformation d'une paire de palmettes reliées par leur base : de l'une, trois feuilles représentent la coiffure, de l'autre, seule la feuille médiane est conservée, figurant le nez en forme de goutte, doté d'une protubérance bien évidente, sorte de verrue que peut observer également sur d'autres visages ou masques allusifs de la même époque. Les volutes qui se trouvaient à l'origine à la base des palmettes ont été remplacées par les yeux en amande. Une image simple mais efficace, où la composante humaine et végétale deviennent inséparables.

Bibliographie : Kruta 1987, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, Čižmářová 2005, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.

Cernon-sur-Coole, dép. de la Marne (France), tombe à incinération découverte en 1897 : fourreau d'épée en fer finement gravé à main libre ; larg. 5 cm ; vers 280-260 av. J.-C. ; Châlons-en-Champagne, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (p. 35).

Une des œuvres majeures de l'art celtique, autant par le raffinement et la complexité du décor que par la remarquable maîtrise de l'exécution. Malheureusement, il n'est bien conservé que sur une partie du revers, là où la présence des cendres du défunt l'avait probablement protégé de la corrosion. La très forte oxydation de la plaque de droit ne permet pas une reconstitution fiable de son ornementation. Malgré l'apparence d'une grande liberté, l'impression d'une création spontanée fondée uniquement sur l'imagination du graveur, la partie conservée du revers est clairement issue de la transformation, rigoureuse dans son principe, d'une composition symétrique qui associe la paire de monstres, aux corps serpentiformes dessinant une esse, à des motifs issus du découpage d'une chaîne de palmettes au mouvement alterné. La composition de la « paire de dragons » a été coupée ici en deux selon l'axe vertical et modifiée ultérieurement. On ne voit donc que la moitié de la palmette centrale (à gauche), la grande esse qui suggère le corps, enfin, la tête du « dragon », prolongée vers l'avant par la spirale d'une sorte de trompe de papillon.

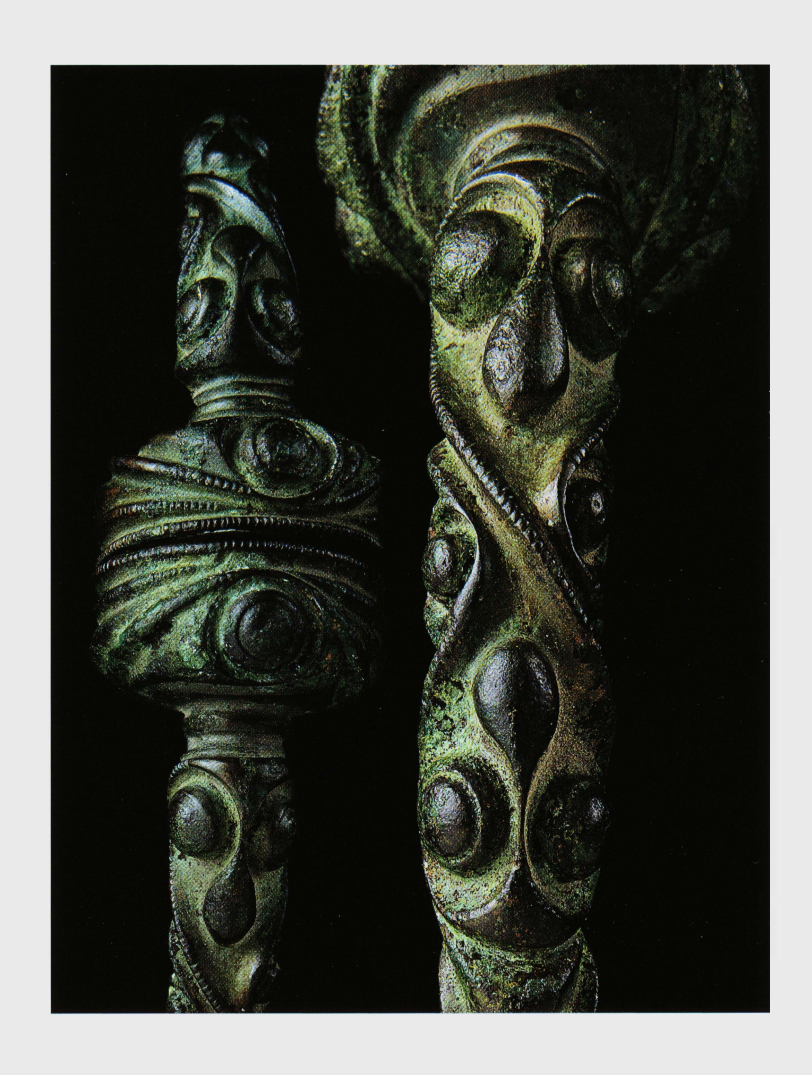
Bibliographie : *L'art celtique en Gaule* 1983, Duval et Kruta 1986 ; Kruta 2004, *Les Celtes* 1991, *Les Celtes en Champagne* 1991, *Treasures of celtic art* 1998.



Chouilly, dép. de la Marne (France), tombe féminine à inhumation de la nécropole des « Jogasses » : torque à tampons en bronze coulé à cire perdue ; diam. 14,8 x 17,4 cm ; vers 300-280 av. J.-C. ; Châlons-en-Champagne, Musée des Beaux Arts et d'Archéologie (p. 9).

L'ornementation en relief bien accusé de cette parure est disposée sur la circonférence convexe des tampons toriques et la partie de la verge à leur proximité : les tampons portent des enchaînements d'esses dont l'enroulement final entoure des protubérances hémisphérique ; celles-ci sont disposées de sorte à évoquer un masque aux yeux globulaires lorsque l'objet est présenté de face. De part et d'autre, sur la verge, une composition issue de la transformation d'une paire de palmettes reliées par une grande esse et flanquées d'amorces de rinceaux : les palmettes ont été réduites à la feuille médiane, les volutes de leur base remplacées par des éléments hémisphériques, formant ainsi des évocations suggestives de visages humains. Il s'agit clairement du thème des têtes jumelées (p. 103, 104). Leur différenciation est obtenue par l'inversion de la pousse de l'un des rinceaux : la face la plus éloignée du tampon se trouve ainsi encadrée par deux éléments triangulaires. L'aspect ternaire sous-jacent à la composition —trois esses, visages à trois composantes, triangles— est souligné par le troisième triangle qui coiffe cette tête, à l'extrémité de la partie décorée de l'objet.

Bibliographie : *L'art celtique en Gaule* 1983, *Les Celtes* 1991, *Les Celtes en Champagne* 1991, *Treasures of celtic art* 1998, Kruta 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques...* 2006.





Conflans, dép. de la Marne (France), tombe à incinération du site « les Grèves » : fibule en fer forgé, décorée en relief probablement à l'aide d'une matrice, au pied à perle globulaire fixé sur l'arc ; long. 11,7 cm ; vers 280-250 avant J.-C. ; Troyes, Musée des Beaux Arts et d'Archéologie (p. 36, 130-131).

Cet exemplaire exceptionnel de fibule présente un décor de rinceaux, seuls ou associés à des éléments zoomorphes : des rinceaux figuraient sur les disques qui couvrent latéralement le ressort, un rinceau seul orne le dessous du porte-ardillon ainsi que la partie du pied qui relie le pied à l'anneau de fixation sur l'arc ; ce dernier porte un rinceau dont la pousse située sur le dessus est remplacée par une tête d'animal affublée d'une sorte de huppe ; trois de ces mêmes têtes, reliées par des esses, forment sur un fond piqueté le décor qui couvre intégralement la perle globulaire. L'arc porte un rinceau modifié de sorte à ce que les deux premières pousses soient intégrées dans une tête d'animal au museau pointu qui se termine par l'enroulement spiralé du motif végétal. Il s'agit du même type d'animal monstrueux qui apparaît sur certains fourreaux, notamment l'exemplaire de Cernon-sur-Coole (p. 111). Il devrait donc s'agir des « dragons », gardiens de l'Arbre de Vie et auxiliaires de la divinité.

Bibliographie : Kruta 1975a 2004, *L'art celtique en Gaule* 1983, *Les Celtes* 1991, *Les Celtes en Champagne* 1991, *Treasures of celtic art* 1998, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques...* 2006.



Dormans, dép. de la Marne (France), tombe féminine n° 12 du site « les Varennes » : agrafe de ceinture en bronze coulé à cire perdue ; long. 4,7 cm ; vers 290-270 av. J.-C. ; Épernay, Musée municipal (p. 43).
La composition représentée en relief bien accusé sur le corps de l'agrafe est une version simplifiée de celle qui figure sur le torque des « Jogasses » (p. 112). La différenciation entre les deux têtes reliées par une esse se fait par l'anneau de fixation qui, une fois interrompu par la ceinture, évoque une paire de cornes, comme c'est le cas également pour l'exemplaire de Loisy (p. 115).
Bibliographie : *Les Celtes en Champagne* 1991, *Les Celtes dans la Marne* 2001, Kruta 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.



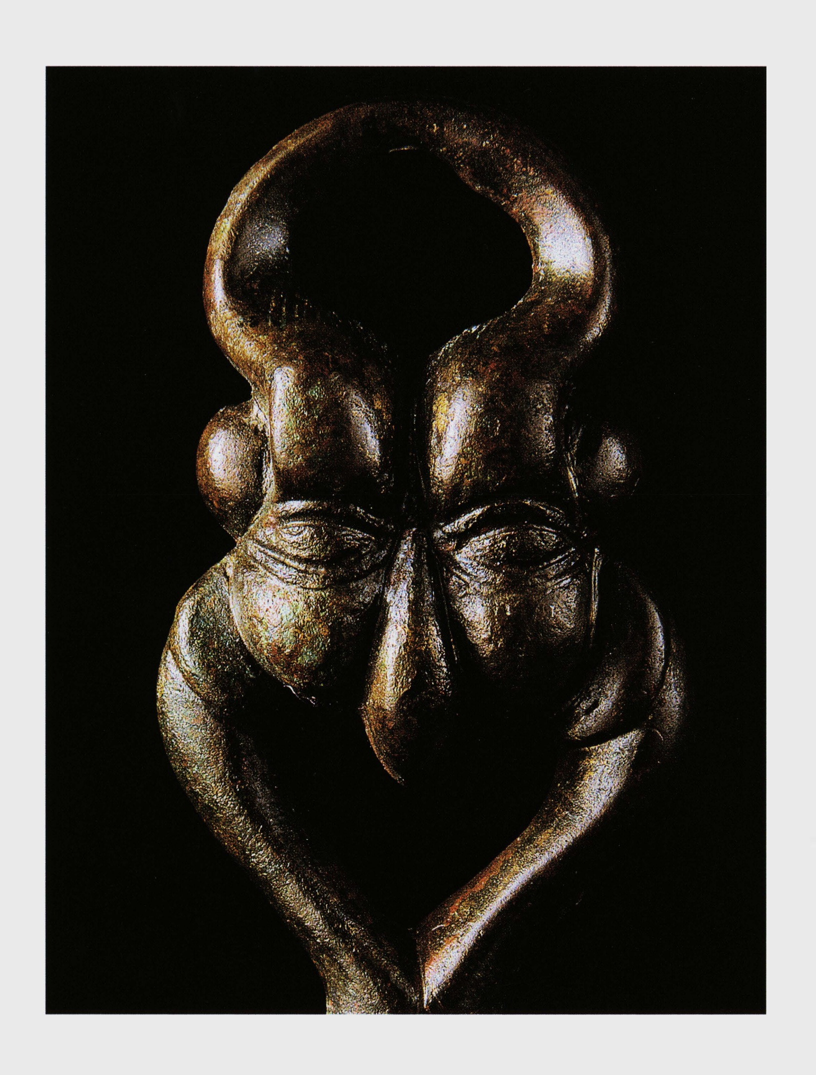
Fère-Champenoise, dép. de la Marne (France), tombe de guerrier n° 7 du site « la Fin d'Écury » : grande lance-enseigne en fer forgé et découpé ; long. 62 cm ; vers 260-240 av. J.-C. ; Épernay, Musée municipal (p. 11).
Le rapport entre les dimensions de la pointe foliacée et celles de la douille indique clairement qu'il s'agit d'une enseigne militaire plutôt que d'une arme. Un subtil équilibre fondé sur le symbolisme ternaire se dégage de la disposition des ajours circulaires : trois grands formant un triangle sont répartis de part et d'autre de la nervure médiane ; face à eux, de chaque côté, trois groupes de petits ajours, disposés selon le même schéma ; vers l'extrémité supérieure, deux ajours moyens de taille décroissante conduisent le regard vers la pointe.
Bibliographie : *L'art celtique en Gaule* 1983, *Les Celtes* 1991, *Les Celtes en Champagne* 1991, *Treasures of celtic art* 1998, *Le arti del fuoco dei Celti* 1999, *Celtas y Vettones* 2001, Kruta 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.

Křinec, Bohême (Rép. Tchèque), tombe de guerrier découverte en 1957 : bracelet à section en C, à l'ouverture par segment amovible, en bronze coulé à cire perdue ; diam. 5,9 x 5,7 cm ; vers 280-260 av. J.-C. ; Prague, Musée National (p. 42).
La circonférence convexe de la parure porte deux séquences superposées et inversées de poissons au corps arqué représentés en relief bien accusé. La bordure en léger relief évoque par ses ondulations une surface aquatique. Cette représentation de poissons, exceptionnelle dans l'art celtique, se réfère probablement au saumon. En effet, la tradition celtique rapporte le rôle essentiel de cet animal qui réussit à goûter aux fruits de la connaissance –des noisettes- tombés dans la source originelle de l'Autre Monde et en transmettre ainsi la substance.
Bibliographie : Břeň 1965, Megaw 1970, Kruta 1975, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques...* 20066.





Kšely, Bohême (Rép. Tchèque), de tombes découvertes en 1883 : anneau de cheville à oves creux en bronze coulé à cire perdue, l'ouverture est assurée par un segment amovible ; diam. 7,5 x 5,7 cm ; vers 280-240 av. J.-C. ; Prague, Musée National (p. 47).
Les anneaux de cheville à oves creux, portés par paire, deviennent la principale parure-insigne des femmes de rang dans les régions danubiennes d'Europe centrale à partir de la première moitié du IIIe siècle av. J.-C. C'est donc sur ce type de parures annulaires que s'exerce l'effort décoratif des artisans bronziers qui atteignent alors une remarquable maîtrise de la fonte à cire perdue. Cet exemplaire est caractéristique de la production d'un atelier du centre de la Bohême. Les oves portent une version en fort relief d'un triscèle aux branches qui se terminent en protubérances hémisphériques.
Bibliographie : Kruta 1975 2004, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques...* 2006.



Loisy-sur-Marne, dép. de la Marne (France), tombe féminine n° 17 du site de « la Vigne aux Morts » : agrafe de ceinture en bronze coulé à cire perdue ; haut. 5,5 cm ; vers 280-250 av. J.-C. ; Châlons-en-Champagne, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (p. 44).

La figure employée pour ce crochet de ceinture, un objet dont l'aspect fonctionnel est déterminant, a pour point de départ une palmette encadrée d'esses. Il ne reste plus du motif végétal que la feuille médiane qui forme le nez d'un visage caricatural. Les yeux remplacent les volutes de la base de la palmette, les joues rebondies sont des triangles aux côtés curvilignes, un motif fréquent du répertoire celtique ; de petites oreilles d'animal sont disposées de part et d'autre du front, divisé en deux par un profond sillon médian et coiffé de cornes qui se rejoignent pour former l'anneau où était fixée la ceinture proprement dite. Assemblés ainsi, ces éléments peuvent suggérer une seconde lecture : deux monstres au corps serpentiformes affrontés autour de la palmette médiane qu'évoque la feuille résiduelle, donc une allusion occultée à l'Arbre de vie, avatar végétal de la divinité. L'œuvre se révèle ainsi d'une richesse inattendue. Sa conception et sa facture sont très proches de celles de certaines créations des Celtes d'Europe centrale, notamment la cruche de Brno.

Bibliographie : Kruta 1987 2004, *Les Celtes en Champagne* 1991, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques...* 2006.

La Mailleraye-sur-Seine, dép. Seine-Maritime (France), d'un riche ensemble d'objets correspondant à une sépulture aristocratique à incinération ou à un dépôt votif : attache d'une situle (seau), en bronze coulé à cire perdue ; haut. 9,1 cm ; vers 280-200 av. J.-C. ; Rouen, Musée départemental des Antiquités (p. 44).

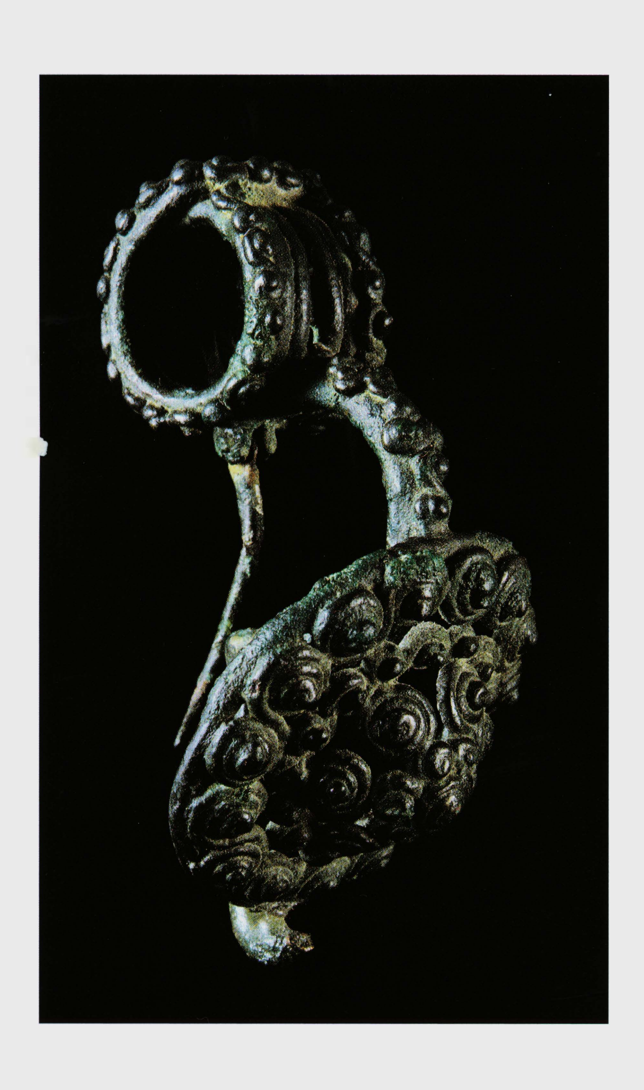
Cette attache figurée était fixée à l'origine, d'après son profil, sur un récipient en bronze inspiré d'un modèle de seau hellénistique. Elle représente la tête d'un être monstrueux, variante probable du « dragon ». Soulignés par une moulure perlée, certains détails anatomiques relèvent du répertoire végétal : c'est incontestablement le cas pour la gueule qui présente la forme de la « double feuille de gui », mais probablement aussi des oreilles, les mêmes que celles de la petite tête d'animal, peut-être celle d'un chien, qui est située en bas de la pièce. Les yeux en amande, exorbités dans une arcade creuse, augmentent l'efficacité expressive de cette figure.

Bibliographie : Lequoy 1993, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques...* 2006.



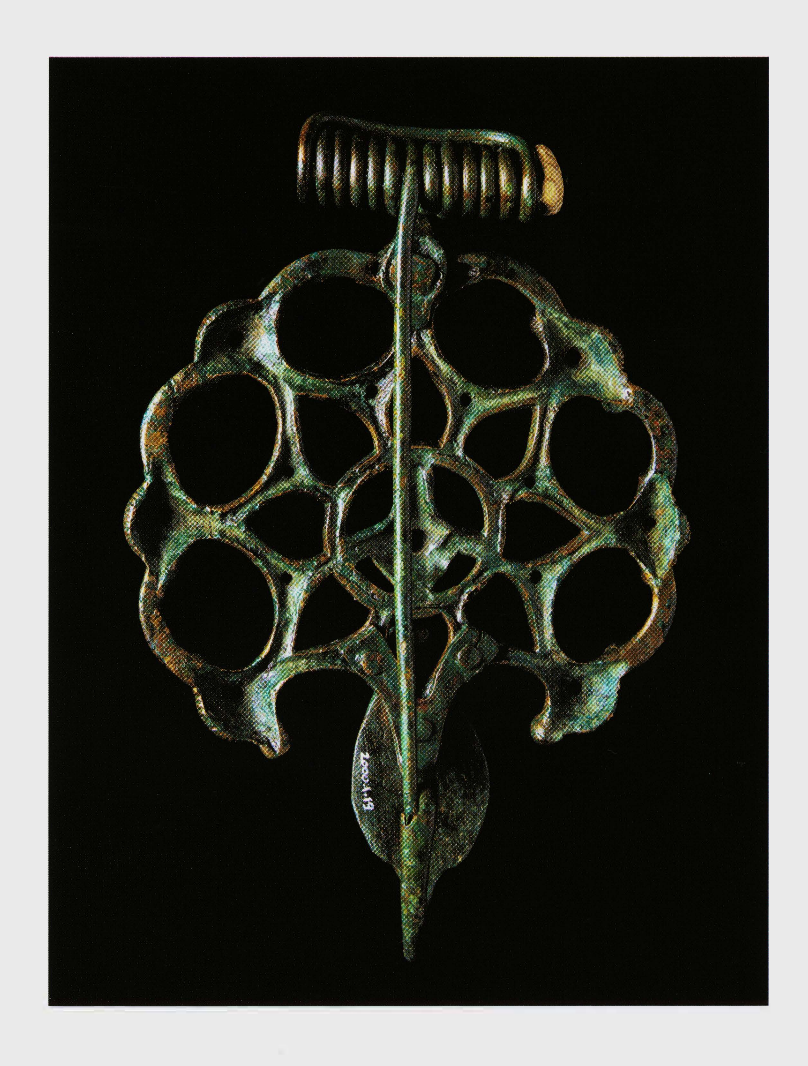






Mistřín, Moravie (Rép. Tchèque), de tombes bouleversées d'une nécropole birituelle : fibule à large pied discoïdal, coulée à cire perdue ; faux ressort et ardillon rapporté ; long. 7,8 cm ; vers 280-260 av. J.-C. ; Brno, Musée Morave (p. 40).
L'objet est une illustration exemplaire de la parfaite maîtrise atteinte par les Celtes danubiens dans la technique dite du faux-filigrane, imitation dans le bronze de la technique de l'orfèvrerie. L'ornementation de l'ensemble de l'objet est une juxtaposition d'esses. Disposées en cercles concentriques autour d'une protubérance centrale, elles forment sur le grand pied discoïdal une rosace ajourée.
Bibliographie : *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.

Orainville, dép. de l'Aisne (France), tombe n° 3 du site « la Croyère » : fibule au grand arc en forme de rosace ajourée et au pied discoïdal ; bronze coulé à cire perdue, modifié successivement par découpe, avec rajout de pièces rapportées et fixées par des rivets : pied et ressort avec perle sculptée en os, cabochon en os ou corail disparu ; long. 14,2 cm, diam. du disque 9,9 cm ; vers 290-260 av. J.-C. Soissons, Musée (p. 43, 97).
Le disque ajouré était peut-être à l'origine le couvercle d'un récipient en bois. Il fut transformé successivement en fibule. Il présentait à l'origine huit masques ambigus dans lesquels on peut reconnaître aussi bien le bélier que l'homme, car les volutes qui partent de la racine du nez peuvent être perçues aussi bien comme des sourcils que comme des cornes. Ils sont disposés autour d'un masque central inscrit dans un cercle, analogue mais plus grand et doté d'un menton quadrangulaire qui pourrait être aussi bien un museau. Les masques périphériques sont reliés entre eux et au centre par une résille qui exprime probablement la multiplicité des liens qui unissent les différentes parties de cet ensemble, leur interdépendance et convergence vers le centre. Il s'agit donc certainement d'une composition à valeur symbolique où est exaltée subtilement l'association homme-bélier, un des thèmes fréquents de l'art celtique (p.106).
Bibliographie : Desenne-Collart-Auxiette-Martin-Rapin-Duvette 2005, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.





Région parisienne (France), d'une tombe à char sans précisions sur le lieu exact et les circonstances de la découverte : clavette d'essieu en bronze coulé à cire perdue ; larg. 8 cm ; vers 280-260 av. J.-C. ; Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales (p. 46, 116-117).
La tête rectangulaire de la clavette porte un visage humain en fort relief : il est encadré de la partie large de deux paires d'esses affrontées, celle du haut partant de la racine du fort nez proéminent, agrémenté à son extrémité d'une sorte de verrue globulaire (ci-dessous et p. 111), et formant d'épais sourcils qui se terminent par une volute ; elle est remplacée à l'autre extrémité par les yeux exorbités en amande, entr'ouverts, aux paupières bien marquées. Les esses inférieures encadrent le bas du visage et une bouche bien dessinée. Très expressif, l'ensemble peut évoquer, vu de haut, avec le nez qui prend la forme d'un bec, la tête d'un oiseau rapace.
Bibliographie : Duval 1977, *L'art celtique en Gaule* 1983, *L'art celtique de la Gaule* 1989.



Région parisienne (France), d'une tombe à char sans précisions sur le lieu exact et les circonstances de la découverte : anneau passe-guides en bronze coulé à cire perdue ; haut. 8 cm ; vers 280-260 av. J.-C. ; Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales (p. 46).
La partie inférieure de la pièce qui permettait de la fixer sur le joug porte, en relief bien accusé, une tête triangulaire, aux yeux globulaires proéminents et aux sourcils formés par une paire d'esses dont la volute se termine par une protubérance hémisphérique. L'anneau est orné d'une chaîne d'esses reliant des masques circulaires issus de la transformation de palmettes : les volutes de la base sont devenues des yeux globulaires et la feuille médiane, seule conservée, le nez proéminent en forme de goutte, avec une petite protubérance sphérique, sorte de verrue, à son extrémité. Ce détail, chargé certainement de signification, peut être observé également sur d'autres œuvres de cette époque (p. 111).
Bibliographie : Duval 1977, *L'art celtique en Gaule* 1983, *L'art celtique de la Gaule* 1989.

Plaňany, Bohême (Rép. Tchèque), tombe à inhumation de 1894 : anneau de cheville à oves creux en bronze coulé à cire perdue, ouverture par segment amovible ; diam.13,5 x 12 cm ; vers 280-240 av. J.-C. ; Prague, Musée National (p. 38, 124-125).

L'ornementation des oves de ce type de parure annulaire est fondée sur les symboles fondamentaux, réalisés généralement en relief bien accusé : ici, deux esses verticales s'enchaînent autour d'un médaillon central circulaire qui porte une petite esse horizontale tournant en sens contraire. Elle délimite ainsi le motif des deux « feuilles » imbriquées, équivalent du yin-yang chinois, dont le mouvement giratoire exprime la conception de dualité cyclique du temps -jour et nuit, mois de deux quinzaines lunaires, saisons claire et sombre de l'année-, mais également du monde – monde souterrain et océanique des ténèbres et monde terrestre de la lumière-, de la vie et de la mort.

Bibliographie : Kruta 1975 2004, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.





Prague 6-Podbaba, « Juliska », Bohême (Rép. Tchèque), tombe à inhumation découverte en 1894 : bracelet ajouré coulé à cire perdue avec ouverture par segment amovible ; diam. 8 cm ; vers 280-240 av. J.-C. ; Prague, Musée de la ville de Prague (p. 40).

Décorée par les techniques du faux-filigrane et du pastillage, cette parure est un tour de force qui illustre exemplairement le remarquable niveau de la fonte à cire perdue atteint par les bronziers de l'Europe danubienne. Il est composé de quatre segments identiques, formés par des moulures reliées par un élément en X qui porte au centre et aux extrémités une pastille hémisphérique. Les segments, séparés par l'épaisseur de la moulure centrale, se chevauchent par moitié sur deux niveaux,.On peut donc y reconnaître une expression particulière du concept d'un enchaînement continu, fondé au départ sur la bipartition mais conduisant à une quadripartition du périmètre.

Bibliographie : Kruta 1975 2004, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.



Přemyšlení, commune de Zdiby, Bohême (Rép. Tchèque), tombe à inhumation de 1883 : fibule figurée à faux ressort tubulaire et ardillon à charnière rapporté (disparu), en bronze coulé à cire perdue ; long. 7,3 cm ; vers 280-260 av. J.-C. ; Prague, Musée National (p. 43).

Cet exemplaire figuré de fibule constitue une exception dans le milieu celtique du III[e] siècle av. J.-C. Le pied massif a la forme d'une tête de cheval aux oreilles pointues, yeux et naseaux bien marqués. Ces derniers permettent de voir dans le museau l'évocation très schématique d'une tête humaine. L'arc porte une tête sphérique avec l'indication schématique des yeux et de la bouche. Le cylindre du faux-ressort porte des spirales en faux-filigrane. On retrouve donc ici, dans une formule qui rappelle les fibules figurées du V[e] siècle (p. 104, 105), l'évocation de l'avatar équin de la divinité solaire (p. 18).

Bibliographie : Kruta 1975, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.



Saint-Benoît-sur-Seine, dép. de l'Aube (France), tombe n° 8 du site de « La Perrière » : fourreau en fer avec applications ajourées du même métal ; larg. max. 7 cm ; vers 280-260 av. J.-C. ; Troyes, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (p. 37).

Les deux monstres du thème emblématique de la « paire de dragons » sont représentés à l'envers, leur bec crochu tourné vers l'extérieur. Leur tête est surmonté d'une sorte d'aigrette, le corps dessine une esse. Ils s'appuient sur une composition de cercles fondée sur un rythme ternaire : trois grands anneaux perpendiculaires à la moulure centrale, deux fois trois nettement plus petits sous la bordure de l'entrée du fourreau.

Bibliographie : *En Champagne celtique. Les Tricasses* 1989, *Fastes des Celtes* 1995, Ginoux 1994, Kruta 2004.



Troyes, dép. de l'Aube (France), tombe de « La Charme » : bracelet à section en C, avec ouverture par segment amovible, en bronze coulé à cire perdue ; diam. 7,9 cm ; vers 280-260 av. J.-C. ; Troyes, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (p. 43).
Sur la circonférence du bracelet sont répartis quatre groupes de têtes divergentes jumelées. De forme triangulaire, ces visages présentent des sourcils en forme d'essse qui se terminent latéralement par des volutes. Le menton rejoint le centre d'une « pelte », motif celtique dérivé de la palmette (p. 108), dans laquelle est encastré le bas du visage. Il s'agit du thème des divinités jumelées, répété quatre fois dans les quatre directions.
Bibliographie : *En Champagne celtique. Les Tricasses* 1989, *Les Celtes en Champagne* 1991, *Fastes des Celtes* 1995.



Uhřice, Moravie (Rép. Tchèque), trouvaille fortuite, sans contexte connu : élément d'anneau de cheville à oves creux en bronze coulé à cire perdue ; vers 280-240 av. J.-C. ; haut. 8 cm ; Brno, Musée Morave (p. 39).
Cet assemblage de volumes « cubiste », d'un déchiffrement à première vue difficile, est fondé sur une grande esse aux extrémités formées d'éléments hémisphériques, ouverts en deux par leur milieu et évoquant ainsi des sortes de bourgeons ; inscrit au centre de cette esse, un médaillon circulaire porte un svastika curviligne qui tourne dans le même sens que l'esse, composé de volumes hémisphériques. La combinaison des formes angulaires qui prolongent les extrémités de l'esse, avec leurs plans plats et bombés en fort relief, produit selon l'angle de vue et l'éclairage des effets très différents, distrait l'attention et masque ainsi presque complètement la nature des symboles représentés.
Bibliographie : Kruta-Lessing-Szabó 1978, Kruta 2004, *Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria* 2004, *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…* 2006.







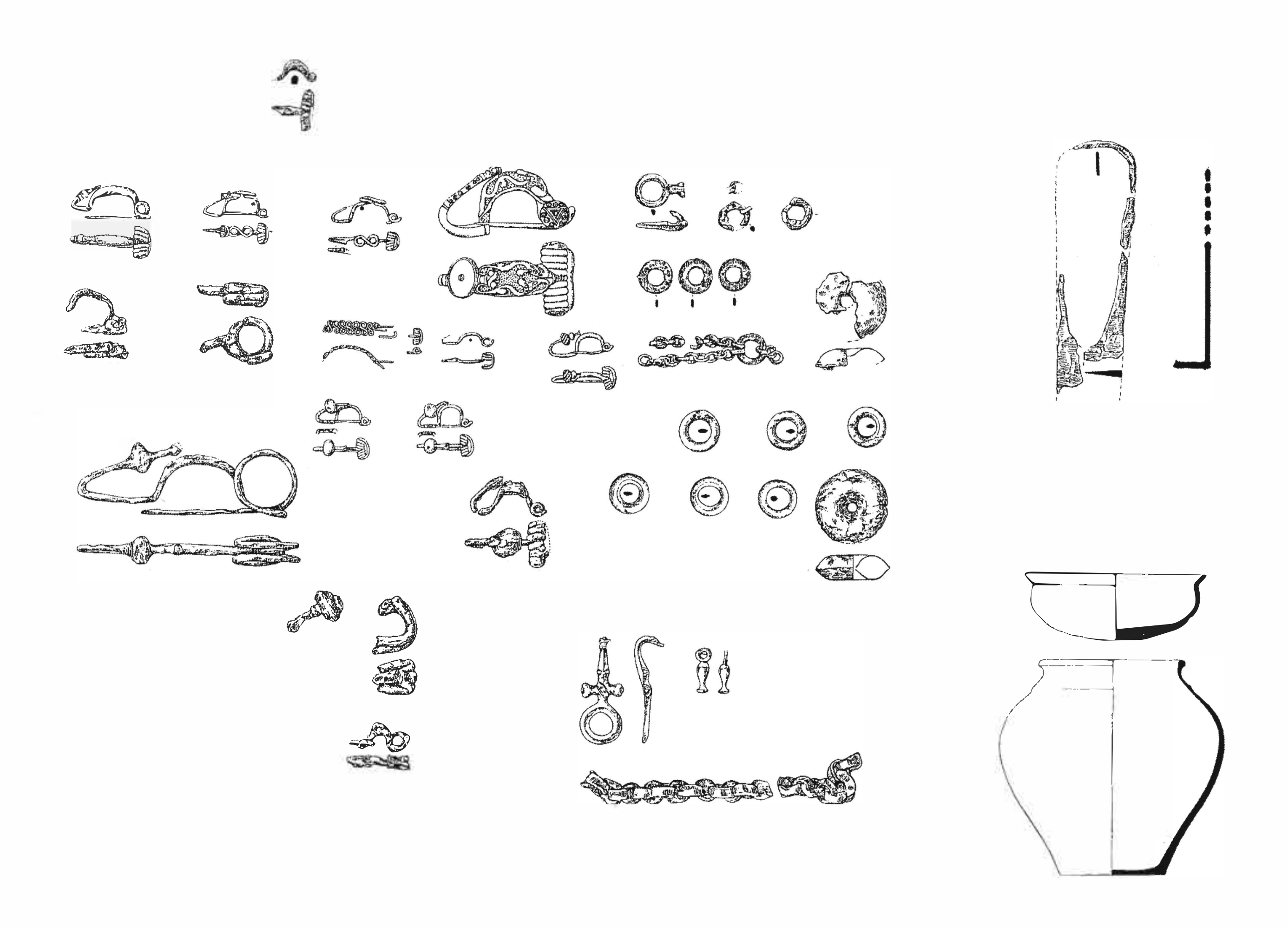
SÉQUENCES CHRONOLOGIQUES DE LA NÉCROPOLE - Les parures des femmes de rang

TOMBE	ANNEAUX DE CHEVILLE	BRACELETS	TORQUE ET BRASSARDS
8			
5			
70			
27			
10 17 34 39			
9 67		sapr.	sapr.
31 52		sapr.	

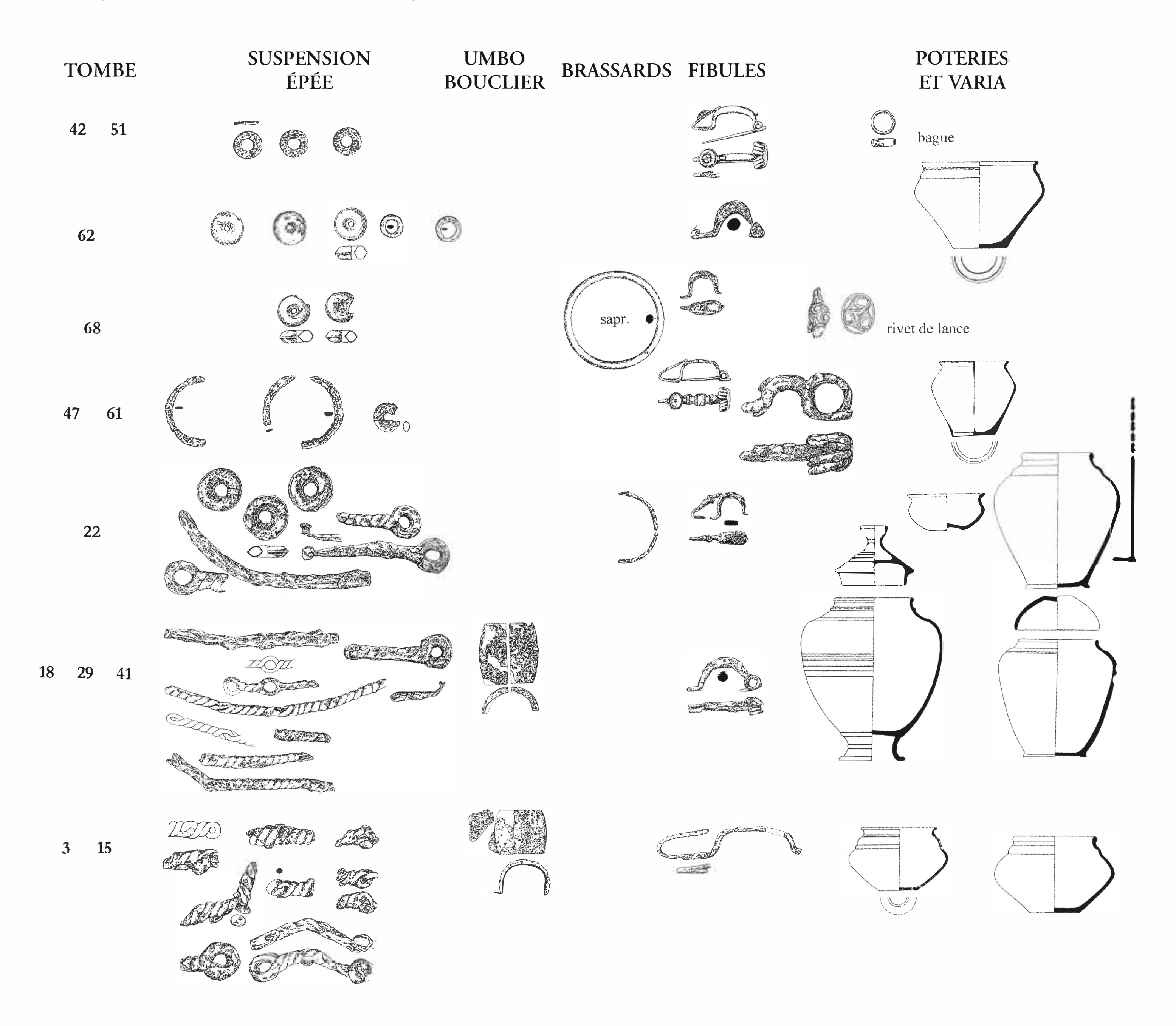
FIBULES

CEINTURES

POTERIES
ET VARIA



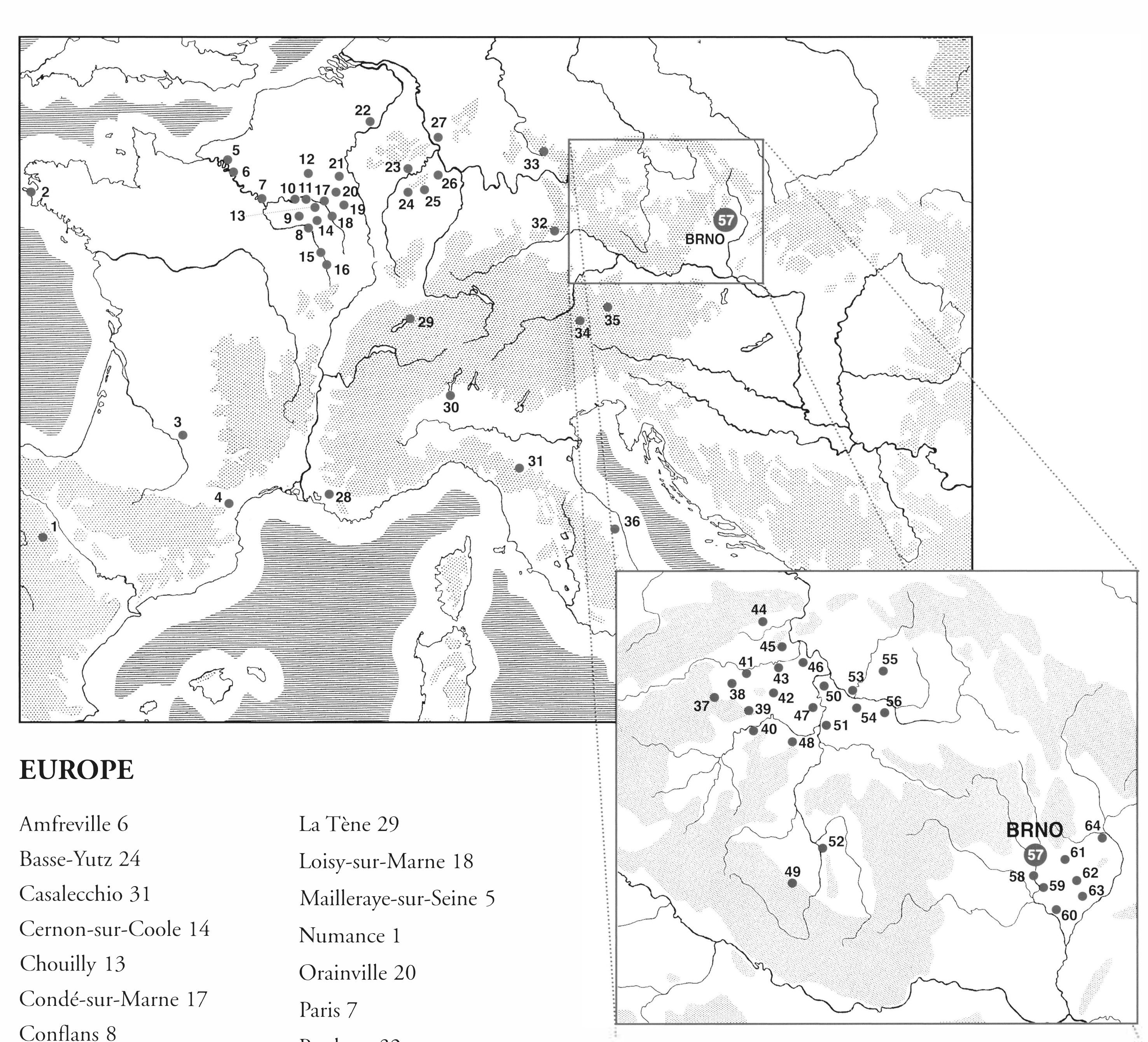
SÉQUENCES CHRONOLOGIQUES DE LA NÉCROPOLE - Les hommes avec armes



Séquence des femmes de rang (pages précédentes).
Par la richesse et la variété de leurs mobiliers, les femmes de rang (17% des tombes répertoriées) constituent une catégorie privilégiée pour l'analyse chronologique. D'autant plus que leur nombre par génération ne semble pas avoir connu de variations importantes et difficiles à déceler. Comme sur d'autres nécropoles de Bohême et de Moravie, les anneaux de cheville indiquent le rang de la personne, son appartenance à l'élite sociale. Le torque qui joue le même rôle en Champagne, n'apparaît ici que sporadiquement, au début de la séquence. La succession des mobiliers fondée sur l'évolution typologique des anneaux de cheville –des formes à tampons, au jonc lisse puis côtelé, à la forme intrusive tubulaire et enfin aux exemplaires à oves creux décorés en relief- est confirmée par les autres éléments du mobilier : bracelets, fibules, éléments métalliques de ceintures, apparition tardive du dépôt céramique, un usage caractéristique du milieu morave.
A droite, indication du contexte présumé du dépôt de la cruche (tombes n° 10, 17, 34, 39).

Séquence des hommes armés (ci-dessus).
Particulièrement bien représentés sur le site (26% du total), ils ne se prêtent pas dans tous les cas au classement chronologique. En effet, l'état de conservation des épées et de leurs fourreaux est très mauvais et leur très forte fragmentation ne permet pas de définir les traits utiles pour un tel classement. L'élément le plus sûr est donc constitué par les parties métalliques du système de suspension : anneaux plats, anneaux creux, association anneaux et chaîne, chaînes à barres torsadées longues et courtes. Cette séquence est corroborée par les objets associés : umbo de bouclier bivalve puis en bandeau, fibules et poteries. A droite, indication du contexte présumé du dépôt de la cruche (tombe n° 22).
La fin des deux séquences paraît simultanée et peut être située dans le deuxième quart du IIIe siècle av. J.-C.

CARTES DES PRINCIPAUX SITES ET LIEUX DE DÉCOUVERTE D'ŒUVRES D'ART CELTIQUE MENTIONNÉS



EUROPE

Amfreville 6
Basse-Yutz 24
Casalecchio 31
Cernon-sur-Coole 14
Chouilly 13
Condé-sur-Marne 17
Conflans 8
Courtisols 19
Dormans 10
Dürrnberg 34
Eigenbilzen 22
Ensérune 4
Fère-Champenoise 9
Filottrano 36
Golasecca 30
Hallstatt 35
Kermaria-en-Pont-l'Abbé 2
Lasgraïsses 3
La Tène 29
Loisy-sur-Marne 18
Mailleraye-sur-Seine 5
Numance 1
Orainville 20
Paris 7
Parsberg 32
Pfalzfeld 27
Port-à-Binson 11
Pössneck 33
Reinheim 25
Roquepertuse 28
Saint-Benoît-sur-Seine 15
Semide 21
Troyes 16
Waldalgesheim 26
Weiskirchen 23

BOHÊME ET MORAVIE

Blučina 59
Brno 57
Chlum 42
Čížkovice 45
Hořovice 48
Hořovicky 41
Křepice 60
Křinec 55
Kšely 54
Kšice 37
Kyšice 40
Manětín 38
Mistřín 63
Modlešovice 49
Němčice-Víceměřice 64
Nemějice 52
Nová Huť 39
Plaňany 56
Poděbrady 53
Ponětovice 58
Prague 47
Přemyšlení 50
Radovesice 44
Straškov 46
Toužetín 43
Uhřice 62
Vícemilice 61
Závist 51





Bibliographie

Travaux généraux :

Duval, P.-M. 1977 : *Les Celtes*, coll. « l'Univers des formes », Gallimard, Paris.

Duval, P.-M. & Hawkes, C. F. C. (éd.) 1976 : *Celtic Art in Ancient Europe. Five Protohistoric Centuries. L'art celtique en Europe protohistorique : débuts, développements, styles, techniques*, Londres-New York-San Francisco.

Jacobsthal, P., 1944 : *Early Celtic Art*, Oxford (réimpr. 1969).

Kruta, V., 1979 : « L'art protohistorique des Celtes », *Revue de l'Art* 47, p.70-77.

Kruta, V., 1988 : « I Celti », dans *Italia omnium terrarum alumna. La civiltà dei Veneti, Reti, Liguri, Celti, Piceni, Umbri, Latini, Campani e Iapigi*, Milan, p. 261-311.

Kruta, V., 1992 : « Brennos et l'image des dieux : la représentation de la figure humaine chez les Celtes », *Académie des Inscriptions & Belles-Lettres, Comptes rendus des séances de l'année 1992, novembre-décembre*, Paris, De Bocard (paru en 1994), p. 821-843 ;

Kruta, V., 1992 : *L'Europe des origines. La Protohistoire 6000-500 avant J.-C.*, coll. « l'Univers des formes », Gallimard, Paris.

Kruta, V., 2000 : *Les Celtes. Histoire et dictionnaire. Des origines à la romanisation et au christianisme*, coll. « Bouquins », R. Laffont, Paris.

Kruta, V., 2004 : *Les Celtes*, Éd. du Chêne, Paris.

Kruta, V., Lessing, E., Szabó, M., 1978 : *Les Celtes*, Hatier, Paris.

Kruta, V. & Forman, W. 1985 : *Les Celtes en Occident*, éd. Atlas, Paris

Megaw, J. V. S., 1970 : *Art of the European Iron Age. A Study of the elusive Image*, Bath.

Megaw, J. V. S., 1978 : « The Shape-Changers : Art of the Iron Age Celts », *Archaeology* 31/3, p. 30-43.

Megaw, R. & V. 1989 : *Celtic Art*, Thames & Hudson, Londres.

Raftery, B. (dir.) 1990 : *L'art celtique*, Flammarion, Paris.

Recueils de travaux :

L'art celtique de la période d'expansion : IV[e] et III[e] siècles avant notre ère, Genève-Paris, 1982 (avec bibliographie des principaux travaux parus entre 1944 et 1979).

Les Princes celtes et la Méditerranée, Paris, 1988.

Figuration et abstraction dans l'art de l'Europe ancienne (VIII[e]-I[er] s. av. J.-C), 2002, Acta Musei Nationalis Pragae, series A-historia, LVI/2002/1-4, Prague, 2002.

Décors, images et signes de l'âge du Fer européen, Tours, 2003.

Catalogues :

Die Kelten in Mitteleuropa. Kultur. Kunst. Wirtschaft. Hallein 1980

L'art celtique en Gaule, Marseille-Paris-Bordeaux-Dijon, 1983-1984.

L'art celtique de la Gaule au Musée des antiquités nationales, RMN, Paris, 1989.

Les Celtes, Palazzo Grassi, Venise, 1991.

Les Celtes en Champagne. Cinq siècles d'histoire, Épernay, 1991.

Das keltische Jahrtausend, Rosenheim, 1993.

Treasures of Celtic Art: A European Heritage, Metropolitan Art Museum, Tokyo,1998.

Le arti del fuoco dei Celti : ceramica, ferro, bronzo e vetro, Castello di Spezzano, Fiorano Modenese, 1999.

Splendeurs Celtes : armes et bijoux, Treignes, 2001.

Celtas y Vettones, Ávila, 2001.

Les Celtes dans la Marne, Châlons-en-Champagne, 2001.

Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria, Varese, 2004.

Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…, Musée royal de Mariemont, 2006.

Etudes d'objets et de thèmes de l'art celtique :

Břeň, J., 1965 : « Laténský kostrový hrob z Křince u Nymburka », *Časopis Národního Musea* 134, p. 146-154.

Břeň, J., 1981 : « Výzdoba šperku z Chlumu u Zvíkovce, okr. Rokycany », *Praehistorica* 8, p. 179-182.

Chytráček, M., 1988 : « Le char laténien à deux roues en Bohême », *Études celtiques* 25, 1988, p. 15-58.

Čižmář, M., 1993 : « Keltská okupace Moravy (doba laténská) », *Pravěké dějiny Moravy*, p. 380-423.

Duval, P.-M., 1987 : *Monnaies gauloises et mythes celtiques*, Paris.

Duval, P.-M. et Kruta, V., 1986 : « Le fourreau celtique de Cernon-sur-Coole (Marne), *Gallia* 44, 1986, p. 1-27.
Ginoux, N., 1994 : « Les fourreaux ornés de France du Ve au IIe s. avant J.-C. », *Études celtiques* 30, p. 7-86.
Kromer, K., 1959 : *Das Gräberfeld von Hallstatt*, Florence.
Kruta, V., 1975 : *L'art celtique en Bohême*, Champion, Paris.
Kruta, V., 1975a : « Les deux fibules laténiennes de Conflans », *Études celtiques*, 14, p. 377-389.
Kruta, V., 1976/1977 : « Les fibules laténiennes à décor d'inspiration végétale au IVe siècle avant notre ère », *Études celtiques*, 15, p. 19-47.
Kruta, V. 1986 : « Le corail, le vin et l'Arbre de Vie : observations sur l'art et la religion des Celtes du Ve au Ier siècle avant J.-C. », *Études celtiques*, 23, p. 7-32.
Kruta, V., 1987 : « Le masque et la palmette au IIIe siècle avant J.-C. : Loisy-sur-Marne et Brno-Maloměřice », *Études celtiques*, 24, p. 3-32.
Kruta, V., 1988 : « L'art celtique laténien du Ve siècle avant J.-C. : le signe et l'image », dans *Les princes celtes et la Méditerranée*, Paris, p. 81-92.
Kruta, V., 1992a : « Materiali senonici del Piceno e arte celtica », dans *La civiltà picena nelle Marche. Studi in onore di Giovanni Annibaldi*, Ripatransone, p. 388-401.
Lambot, B. et Verger, S. 1995 : *Une tombe à char de La Tène ancienne à Semide (Ardennes),* Mémoire de la Société archéologique champenoise n° 10.
Legendre, R.-M. et Gomez de Soto, J. 1990 : « La tombe à char de Mont de Marne à Condé-sur-Marne (Marne) », *Archäologisches Korrespondenzblatt* 20, 3, p. 285-303.
Soudská, E. 1968 : « Hrob s maskovitou sponou z Manětína-Hrádku », *Archeologické rozhledy* 20, p. 451-469, 567-570.
Soudská E., 1976 : « Hrob 196 z Manětína-Hrádku a další hroby s dvoukolovými vozy v Čechách », *Archeologické rozhledy* 28, p. 625 ss.
Soudská, E., 1994 : *Die Anfänge der keltischen Zivilisation in Böhmen. Das Gräberfeld Manětín-Hrádek*, Prague.

Principales publications sur la cruche de Brno-Maloměřice :

Hucke, K. 1942 : « Ein keltisches Grab mit Bronzebeschlägen von Brünn-Malmeritz », *Zeitschrift des Mährischen Landesmuseum*, N.F. 2, p. 87-98.
Poulík, J. 1942 : « Das keltische Gräberfeld von Brünn-Malmeritz », *Zeitschrift des Mährischen Landesmuseum*, N.F. 2, p. 49-86.
Klindt-Jensen, O. 1953 : *Bronzekedelen fra Brå. Tidlige Keltiske Indflydelser in Danmark-The Bronze Cauldron from Brå. Early Celtic Influences in Denmark*, Aarhus.
Filip, J. 1956 : *Keltové ve Střední Evropě*, Prague : p. 49 (fig. 14), 51 (fig.15), p. 400-401, pl. LXXVII-LXXVIII.
Forman, W. et B., Poulík, J., 1956 : *Prehistoric Art*, Londres : ill. 128, 130, 131
Radnóti, A. 1958 : « Zur frage der Beschläge von Brünn-Malmeritz », *Germania* 36, p. 28-35.
Megaw, J.V.S. 1970 : n° 158-160,
Duval, P.-M. 1977 : p. 131-133, fig. 127-131.
Die Kelten in Mitteleuropa 1980 : n° 139.
Gebhard, R. 1989 : « Zu einem Beschlag aus Brno-Maloměřice – Hellenistische Vorbilder keltischer Gefässappliken », *Germania* 67, p. 566-572.
Megaw, R. & V. 1989 : p. 140-142.
Meduna, J. et Peškař, I. 1990 : « K problematice rekonstrukce laténské dřevěné konvice s bronzovými kováními z Brna-Maloměřic », *Pravěké a slovanské osídlení Moravy*, Brno, p. 211-230.
Les Celtes 1991 : Meduna, J., « La cruche de Brno-Maloměřice », p. 376-377 ; cat. n° 118.
Meduna, J. et Peškař, I. 1992 : « Ein latènezeitlicher Fund mit Bronzebeschlägen von Brno-Maloměřice (Kr. Brno-Stadt) », *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission* 73, p. 181-267, pl. 32-40.
Čižmář, M., 1993 : p. 416, fig. 278.
Das keltische Jahrtausend 1993 : n° 406.
Treasures of Celtic Art 1998 : n° 119-120.
Celtas y Vettones 2001 : n°189.
Kruta, V. 2004 : p. 208-219.
Celti dal cuore dell'Europa all'Insubria 2004 : vol. 1, n° 15, p. 111-113.
Čižmářová, J., *Keltské pohrebiště v Brně-Maloměřicích-Das keltische Gräberfeld in Brno-Maloměřice*, Pravěk, Supplementum 14, Brno, 2005.

Kruta, V. 2006 : « La cruche de Brno-Maloměřice. Un chef-d'œuvre exemplaire de l'art celtique », *Les Celtes en Bohême, en Moravie et dans le nord de la Gaule*, Dossiers Archéologie et sciences des origines, n° 313, p. 34-41.
Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques… 2006 : Kruta, V., « Un chef-d'œuvre de l'art celtique : la cruche de Brno-Maloměřice », p. 37-44 ; cat. n° 1, p. 255.

Mythes, calendrier, paléoastronomie, traditions :
Cernuti, S. et Mariani, L. 2003 : « Il calendario celtico : un contributo interdisciplinare alla sua ricostruzione », *Rivista di Storia dell'Agricoltura* XLIII, p. 3-22.
Duval, P.-M. et Pinault, G. 1986 : *Recueil des inscriptions gauloises III : Les Calendriers (Coligny, Villards d'Héria)*, Paris.
Gaspani, A. 2001 : « Tracce di una cometa dell'età del Ferro sulla roccia 35 di Foppe di Nadro in Valcamonica », *Rivista Archeologica Comense* n° 181, p. 25-36.
Gaspani, A. et Cernuti, S. 1997 : *L'astronomia dei Celti. Stelle e misura del tempo tra i druidi*, Aoste.
Guyonvarc'h, Chr. 1980 : *Textes mythologiques irlandais I*, Rennes, 2e éd.
Jouët, Ph. 2007 : *Aux sources de la mythologie celtique*, Fouesnant.
Jouët, Ph. 2007bis : *L'Aurore celtique dans la mythologie, l'épopée et les traditions*, Fouesnant.
Lambert, P.-Y. 1993 : *Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, Paris.
Laurent, D. 1990 : « Le juste milieu. Réflexion sur un rituel de circumambulation millénaire : la Troménie de Locronan », *Tradition et histoire dans la culture populaire*, Grenoble, p. 255-292.
Le Roux, F. et Guyonvarc'h, Chr. , 1986 : *Les Druides*, Rennes.
Sterckx, Cl. 1998 : *Sangliers, Père & Fils. Rites, dieux et mythes celtes du porc et du sanglier*, Mémoires de la Société belge d'études celtiques 8, Bruxelles.
Walter, Ph. 2000 : *Merlin ou le savoir du monde*, Paris.
Walter, Ph. 2006 : *Tristan et Yseut. Le porcher et la truie*, Paris.

Crédits dessins

p. 10, modifié d'après Kruta 2000 ; p. 15, modifié d'après Kruta 2000 ; p. 16-17, extrait de Kromer, K., *Das Gräberfeld von Hallstatt*, Florence, 1959 ; p. 18, dessin de F. Lagarde extrait de Kruta 2000 ; p. 20, extrait de Břeň 1981 ; p. 27, extrait de Kruta 1988 ; p. 28, dessin V.K. ; p. 33, extrait de Kruta 1975 ; p. 36, extrait de Kruta 1975a ; p. 37, extrait de *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…*, 2006 (fourreaux de Ponětovice et de Modlešovice) et de Kruta 2000 (fourreau de Casalecchio) ; p. 41, extrait de *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques…*, 2006 ; p. 45, dessin de J.-J. Charpy extrait de *Les Celtes en Champagne. Cinq siècles d'histoire* 1991 ; p. 49, dessin de F. Lagarde extrait de Kruta 2000 ; p. 51, extrait de Čižmářová 2005 ; p. 52-53, montage V. K. à partir d'extraits de Čižmářová 2005 ; p. 82, document S. Cernuti ; p. 83, modifié par V. K. à partir de Čižmářová 2005 ; p. 84, document S. Cernuti ; p. 85, modifié par V. K. à partir de Čižmářová 2005 ; p. 90, extrait de Duval 1987 ; p. 91, extrait de Romero Carnicero, F., *Las ceramicas polícromas de Numancia*, Soria, 1976 et de *Celtas y Vettones*, Ávila, 2001 ; p. 102, extrait de Kromer, K., *Das Gräberfeld von Hallstatt*, Florence, 1959 ; p. 126-127, tableau V. K. à partir d'extraits de Čižmářová 2005 ; p. 128, tableau V. K. à partir d'extraits de Čižmářová 2005.

Index des noms propres

Index des noms propres

Remerciements

V.K. et D.B. remercient chaleureusement Mme Jana Čižmářová, conservateur des collections celtiques du Musée Morave de Brno, pour ses encouragements et son soutien lors de l'étude et des prises de vue de la cruche de Brno, ainsi que M. Milan Licka, ancien directeur du département de Préhistoire et Protohistoire du Musée National de Prague, M. Jean-Jacques Charpy, conservateur du Musée d'Épernay et tous les autres responsables des collections d'où proviennent les objets figurés dans ce volume. Leur aimable collaboration a été déterminante pour la réalisation de cet ouvrage.

Double page 98-99.
Détails du bassin peint en terre cuite d'une tombe de Straškov en Bohême, avec une ornementation géométrique caractéristique de l'art des Celtes du premier âge du Fer. VIIe-VIe s. av. J.-C. Prague, Musée National.

Double page 100-101.
Détail de la fibule de Port-à-Binson (106), avec la tête de la divinité encadrée par la « double feuille de gui ».

Double page 116-117.
Tête de la clavette d'essieu d'un char d'une tombe de la région parisienne (119) : le visage humain aux yeux globuleux en fort relief est construit à partir de paires d'esses affrontées : elles forment ses larges sourcils. Le nez porte une sorte de verrue, présente sur d'autres œuvres de cette époque.

Double page 130-131.
La fibule de Conflans (112) est non seulement le témoin éloquent de l'extraordinaire savoir-faire des forgerons celtiques mais également un précieux exemple d'assemblage d'éléments végétaux et animaux, ici rinceaux et têtes d'êtres monstrueux.

Double page suivante.
Cruche de Brno-Maloměřice, détail de la résille « estivale » de la panse : à droite, l'« œil » correspondant à l'étoile δ Cyg.



